ايفريم كارانفيلوف

أبطال وطباع

دراسات في النقد و النقد المقارن



ترجمة : ميخائيل عيد



دراسات أدبية ★

ايفريم كارانفيلوف

أبطال وطباع

دراسات في النقد و النقد المقارن

ترجمة

ميخائيل عيد

أبطال وطباع

دراسات في النقد و النقد المقارن

ГЕРОИ
И
ХАРАКТЕРИ

★ دار الحصاد للطباعة و النشر و التوزيع

سورية - دمشق ص.ب: ٤٤٩٠

ها/فا: ٢١٢٦٣٢٦

★ تاريخ الطبع : ٢٠٠٢/١/١ - ١٠٠٠ نسخة

الحالمون

دون كيشوت و الساخرون

ثلاثة أشياء مثلت لي الخلود:

النجوم، ودون كيشوت، والجريمة والعقاب.

ألبرت أينشتاين

لقد كتب الكثير حول دون كيشوت حتى يندر وجود مفكر عظيم أو كاتب أو رجل دولة وحتى عالم لم يشر بشكل ما إليه . وهاهو، الأكثر تخيلاً بين جميع أبطال الأدب يتحول إلى مثال صلب راسخ. فمنذ زمن بعيد، منذ أكثر من ثلاثة قرون أصبح الهيدلج(*) الأسباني ملمحاً أدبياً ولم يبعث إنساناً حياً فحسب بل أكثر من ذلك: صار علماً، معرفة، وكلمة في لغات جميع الشعوب، ورمزاً للنوع الإنساني. وهذا قد يشرف تلك العقول الرزينة الحكيمة المنطقية التي توجه نظرها الثاقب نحو الفارس الرزين وغير الحكيم وتقدم له المدائح عبر القرون.

نحن لا نتحدث على الشعراء وحدهم. إن دون كيشوت هو أخوهم الحقيقي في الكلمة. فليس ثمة شاعر كبير لم ينشد مقطعاً محزناً أو مفرحاً لهذا المعذب المتحمس. وحتى في أدبنا ثمة شعراء من أمثال رازتسفيتنكوف وليليف قد غنوا بحب للفارس.

ولحسن الحظ لم يكن الشعراء وحدهم وإنما كان البحاثة أيضاً، ورجال الثقافة والنقاد ممن أدوا الضريبة للبطل المضحك: في المقدمة يقف مواطنوه الشهيرون وفي طليعتهم أونامونو وأورتيغا وغاسيتا ومارسلينو مينانديس وبيلانو. ولكنهم ليسوا وحدهم. فالأكثر إمتاعاً هو أن رجال الأدب من مختلف الشعوب، والطبقات، ومن

(*) الهيدلج: اسباني من طبقة النبلاء الدنيا. وكان دون كيشوت منهم.

ذوي الطباع المتمايزة ووجهات النظر المتباينة، ومن منطلقات نظر متعددة قد امتدحوا الهيدلج الإسباني: المرتاب سنت بوف والمتحمس بيلينسكي والمتصوف كيرغيرهارد والماركسي لونا تشارسكي.

وليس الأدباء وحدهم بل والفلاسفة أيضاً وحتى الأكبر بينهم. فالمثاليان هيغل وكانت قد كتبا عن دون كيشوت وتكلم ماركس وانجلس بحماسة على الراية. وقد أكد لافارغ أن «دون كيشوت» كان كتاباً مُحبباً إلى ماركس.

فمنذ أن ولد «دون كيشوت» لم يهدأ الاهتمام به.

ويرد السؤال التالي: هل ينبغي أن يكتب اليوم أيضاً حول «دون كيشوت»؟ فأولاً لقد قيل كل شيء حوله. وثانياً: في عصر الآلات عصر الإنسان الآلي، والاحتفاء بالمنطق، ألا يكون من المبتذل المعاد أن يكتب عن حالم مهووس لم يميز بين طست الحلاق وخوذة الفارس؟

إن حقيقة كون كل هؤلاء قد تكلموا حول دون كيشوت دون أن يوفوه حقه لتشير إلى أن من الممكن دائماً الكتابة حوله، ذلك لأنه أصبح مثالاً يرتبط بأجمل مشاعرنا عن الحب، وإيماناً بالمثال، وبهجة. وهل يمكن أن يوفى حقه موضوع الفرح بالمأثرة البطولية، وموضوع الاستعداد بالرغم من كل شيء، لاتباع المثال؟ إن مواضيع كهذه لايمكن أن تستوفي حقها ولا يجب أن تستوفيه. سيكتب حولها دائماً. فما أن يحسها الإنسان ويعيها ويحبها حتى تولد فكرة متميزة وكلمة جديدة.

وثمة شيء آخر: فكل من يهتم بالأدب، يعبر حسب إمكانياته الكبيرة أو الصغيرة، وكل من ضحك، ولكنه عانى في الوقت ذاته مع الاسباني البعيد، إنه مدين لدون كيشوت وعليه أن يقول بضع كلمات وستخرج من قلبه دون ريب، حول هذا البطل، الذي مثله مثل قليلين، قد أغنى المشاعر الإنسانية بنمط من الانفعالات، وكشف آفاقاً جديدة أمام بصيرة الإنسان. وكل من هو قريب من الشعر، كل من يحسه كائناً حياً، لا حرفة، مطالب، وهذا مطلب مريح، بأن يقول خلال حياته الإبداعية شيئاً حول هذا الحلم الذي لا يقهر، المنسوج من أنقى أشعة الشعر.

والمسألة التالية هي الأكثر أهمية: ففي عصرنا الفروسي الراهن، حيث قانون «الرعونة» هو الوحيد المهيمن في الجدال، هل من المناسب أن يدور الحديث على

نموذج كـ (دون كيشوت)؟ أمن الممكن أن يعيش الفارس وسط الأناس الآليين، وبين الأضواء السرية للوحات التوجيه والقيادة، والقرقعة الصماء للآلات الكيبرنيتيكية؟

ألم يعمر طويلاً هذا الباحث عن المغامرات، أما آن له أن ينام؟ ألن يدحره مجدداً البكالوريوس المرتد سامسون كاراسكو فيرعوي ويموت مرة ثانية، وإلى الأبد هذه المرة؟ ألم يحن حين الموت الفعلي لدون كيشوت؟ أليس «البكالوريوسيون» المعاصرون الذين يوضبون ذرات أجزائه المكونة خصومه الحقيقيين؟

لدون كيشوت كثير من الأعداء، وسنتوقف عندهم فيما بعد، ولكن العارفين حقاً لم يكونوا أبداً أعداء له، كما لم يكن عدواً له البكالوريوس سامسون كاراسكو. إن أجمل المدائح الموجهة «للفارس الأرعن» مقدمة من ممثلي العلوم الدقيقة، كالحساب، والفيزياء، ومن واضع الفيزياء الحديثة ألبرت اينشتاين. إن ذاك الذي كتب النظرية العامة للنسبية والنظرية الخاصة لها كان صديقاً حميماً لدون كيشوت. لقد رفعه إلى مصاف النجوم. جعله خالداً مثلها ولامعاً مثلها. واينشتاين يعرف لمعان النجوم ويعرف خلودها كما لم يعرف ذلك أحد من بين معاصريه.

إنني مقتنع عميق الاقتناع بأن الذين يرسلون السفن الفضائية نحو النجوم، وهؤلاء الذين يمضون الليالي الطوال، طوال حياتهم لا بين الصيغ الميتة، وإنما بين الصيغ الحية، إن الذين تثيرهم أفكار العلم وأهدافه، ليسوا أعداء لدون كيشوت، بل هم أصدقاء له.

فعلى الرغم من وجود الصواريخ والآلات الكيبرنيتيكية، وعلى الرغم من هيمنة الكاوديليو في وطن الفارس، وعلى الرغم من تكاثر العظايات - كما رآهم كارل تشابك - على الرغم من ذلك كله لم يحن أوان الموت الحقيقي للفارس. فإن مغامرات حديثة وأكثر إمتاعاً تلوح له.

ولهذا نرى أنه ليس من الدون كيشوتية أن نكتب اليوم عن دون كيشوت كما لم يكن ذلك في الماضي ولن يكون في المستقبل.

ثمة نوعان معروفان في تفسير الصيغة. الأول يفرط بالتعلق بأفكار المؤلف وهو موجه نحو تعرية روايات الفروسية. ودون كيشوت - أسير النظرية الجامدة - هو الفارس الجوال الذي يلاحق المغامرات على الأرض الاسبانية طوال عشرين سنة

بعد فناء الفروسية. لقد وقع فعلاً ضمن علاقات هزلية. كل ما فيه هزلي: شكله، وجهه، رمحه المكسور، حبه لدولتسينه توبوزكا وحصانه روسينانت، وأخيراً حامل سلاحه الوفي سانشوبانسا. لقد أصبح دون كيشوت تجسيداً لأولئك الذين لايستطيعون تقويم الفاعلية، الذين لا تثقلهم مشاعر تتعلق بالواقع، المحرومين من السهم الدقيق الممغنط، الذي يوفر إمكانية التكيف مع كل ظرف وفي كل زمن. من هنا تولدت المواقف الهزلية، وتلك المشاهد التي ضحكنا منها بعفوية خالصة أطفالاً، والتي نضحك منها بألم عميق في أوج نضجنا وقد أحسسنا على ظهورنا قسماً من مأساة دون كيشوت وإذ نزلت علينا بعض الضربات من هراوة صاحب الحان الشرير، أو كلمات شريرة من الراهب الرزين المتعلم من على مائدة الدوق.

لقد اعتدنا مذ كنا أطفالاً على الضحك من الدون كيشوتيين وعلى دعوة كل ساه تعيس أو طويل، وكل جاف غريب أو حالم خائب باسم الاسباني. وكذلك الأمر بالنسبة إلى سانتشوبانسا ودولتسينيه توبوزكا وروسينانت... فطوال العديد من القرون يترجع صدى الضحك الساخر من هؤلاء الأبطال غير المحظوظين.

كل طفولة حقة مرتبطة بدون كيشوت، وكل شيخوخة حقيقية - للأسف - هي كذلك. ذلك لأن للرواية مخططها الثاني، كما هو معروف، المخطط المأساوي، حيث يكمن جوهرها الخفي. وكما كل الإبداعات العظيمة، يتشابك المخططان ويمتزجان، فيخفي الضحك المأساة وينبثق الضحك من المأساة.

لقد كتب الكثير جداً حول الطريقة التي استطاع بها الكاتب أن يكشف التعقيد في طبع بطله، تحت غطاء الوقائع والأحداث المعتادة، وأن يقيم فيه هاوية لا قرار لها من المأساوية ليقدم لوحة حقيقية دقيقة للحياة في إسبانيا حينذاك، وليمزج نوعيات معقدة وواضحة في سبيكة الطبع الإنساني الخالد. وكل ذلك من خلال المغامرات المضحكة المألوفة جداً.

لن نذكر كيف انفصل دون كيشوت عن سرفانتس وعاش حياة مستقلة، ولا عن المعارضة الغريبة التي أبداها «أونامونو» بين البطل دون كيشوت والمؤلف والمبدع سرفانتس.

الأكثر أهمية هو أن يُلاحظ أنه في أغلب الأحيان، حين توضع كتب الأفكار

العميقة تكون فكرة المؤلف مختفية في النسيج الفني للعمل المبدع بدراية. وهذا مهم حتى بالنسبة لفاوست. ودون كيشوت أحد الإبداعات القليلة التي تقفز منها الحكمة وكأنها مزاح، وتغطى الدموع بالضحك المرح وتحتجب خلف رمح الفارس المكسور أو خلف بعض حِكَم مرافقه الساذجة.

فإذا كانت الصورة الأولى لدون كيشوت - الساخرة، وليدة هدف محدد هو النضال ضد روايات الفروسية، فإن دون كيشوت الحقيقي المأساوي نتاج حقبة كاملة من واقع أسبانيا حينذاك.

كتب سرفانتس روايته في أواخر حياته. كان جندياً يراقب ويفكر مثل ديكار في تشيكيا، مثل لوبي دي فيغا مع الأسطول الحربي الإسباني الذي لا يغلب، ومثل ليرمنتوف تحت معطفه العسكري، ومثل دي فيني على الطريق إلى فلاندريا. كان قد خبر حياة موطنه والإنسان في أقسى لحظات حياته، حين ينتصب أمام المعاناة والموت. وثمة شيء آخر أيضاً، لقد عاش سرفانتس في عهد «التفتيش» وقد انقطع في زمنه في باريس ليل بارتلمي لتتفتح «أول مرة» بسمة فوق شفتي أشد الديكتاتوريين الذين عرفتهم الإنسانية خطراً، ألا وهو فيليب الثاني. (تقول الأسطورة إن فيليب الثاني ابتسم مرة واحدة في حياته: حين بلغه نبأ المجزرة التي حدثت ليلة عيد القديس بارتلمي).

وإلى جانب ذلك كانت قد خرجت إلى عالم النور في أوروبا كتب ايرازم. «مديحة للغباء» وشرعت تسير في مواكب عبر الأراضي الكاثوليكية. كانت نقطة الذروة في نمو الإقطاع وفي مجد اسبانيا قد أصبحت في كنف الماضي.. تقدمت «الإنسانية» والتحرر التدريجي لروح الإنسان من القيود الأزلية.

ولئن كانت الصورة الساخرة لدون كيشوت قد ولدت من الماضي في صراع مع الماضي ومع الفروسية فإن الصورة المأساوية لدون كيشوت هي نتاج الإيمان بالمستقبل، نتاج الإنسانية الآتية كمديحة للفروسية بالمعنى الواسع للكلمة. ذلك لأن الفروسية قد بعثت بطابع روحي في صورة الهيدلج.

من دون كيشوت المضحك غير الحكيم الساذج الأرعن الذي يبلغ من العمر مئتي عام يتوالد باستمرار بطل جديد، هو بكامله من انبلاج المستقبل وهو مفعم

بالعبق الربيعي للرقي الإنساني الجديد الذي يطلع فوق أوروبا. دون كيشوت الحقيقي هو وليد الروح نفسها التي أعطت هاملت وجمهرة أبطال شكسبير، وقبل ذلك إيرازم وأولريخ فون هوتن.

إن البطل في المخطط الأول سخرية منسوجة من النضال ضد الماضي وهو في المخطط الثاني نبي وليد المستقبل. البطل هزلي في المخطط الأول وهو في المخطط الثاني مأساوي وفي الوقت نفسه متفائل عميق التفاؤل. هو في المخطط الأول مرتبط مباشرة بالهدف المحدد وهو في الثاني مرتبط بأكثر جوانب الطبيعة الإنسانية جمالاً وخلوداً. فوراء عدم جدارته في استكناه جوهر الحياة الحقيقي يكمن إنكار عميق لتلك الحياة وإيمان بمستقبلها الأجمل. ووراء عدم فطنة دون كيشوت تكمن شجاعة فريدة وجرأة سامية وبطولة. ووراء عدم لياقته وعدم خبرته العملية - ثمة خصائص لسمو روحي وتَنَكّب لدروب المثال. ووراء تعصبه ثمة طموح هادف وحَمِيّة. في عصر إنقسام طبقي حاد يتحدث الفارس مع الأدواق ومع القرويين كأنداد. إنه مستقل ومعتد بنفسه. وكل ذلك في صورة لإنسان أرعن تعيس، ولهزلي غير ماهر ولمضحك فاشل. ومن الجلي، كما في إبداعات الكتاب العظام، أن سمات دون كيشوت النوعية راسخة بقوة ومؤكدة ومكثفة وتمضي إلى نهايتها المنطقية، وهو إلى ذلك كله نموذج حي وحيوي ذو شباب لا يذبل.

لن نتكلم هنا على المقابلة العميقة بفكرتها مابين الفارس ومرافقه «حامل سلاحه» ولا على التأثير الغريب لدون كيشوت على سانتشو بانسا، ولا على كون دون كيشوت قد مات وهو أكثر حكمة، بينما ظل سانتشوبانسا مجنوناً بالمآثر والمغامرات، ذلك هو إيمان الكاتب العظيم بالشعب، بالقرويين العاديين الذين خلف مظهرهم الفظ ثمة مؤهلات لأن يحسوا التأثير القوي للأفكار والمثل، وأن يتحولوا تدريجياً ويستلهموا، وهكذا دائماً قد يلهم الإيمان العميق بالفكرة التي نضجت مع تطور الظروف الإجتماعية مايسمى «الشعب العادي».

إن كتاب سرفانتس، في جوهره الحق، هو بالنسبة لزمنه وعصره كتاب ثوري وبطولي، ففيه تكمن الشحنة التي تدمر وتلهم، الفارس المضحك ذو الخوذة المأخوذة من طست حلاق مكسور، ذو الرمح المكسور والحصان الأعجف المنهك، هو طلعة بطولية جميلة ومقامها في المصاف الأعلى من لوحة البطولة الإنسانية.

ليس في إطار مهمتنا النظر في الوسائل الأدبية ولا التأثيرات أو المهارات التقنية في تكوين النموذج، فقد كتب حولها الكثير الكافي جداً.

إن ما يعنينا الآن هم أعداء دون كيشوت والساخرون من بين هؤلاء الأعداء في المقام الأول. إنهم يلعبون دوراً هاماً في الرواية، فبواسطتهم تتكشف وقائع ذلك الزمن وكذلك بعض أكثر الملامح امتاعاً وأعمقها في طباع البطل. وهنا يكمن، على غرابة ذلك، قسم كبير من الفكرة الفلسفية للرواية ومن شحنتها الثورية.

لقد قلنا إن دون كيشوت بطل مضحك، لقد خلق كثير الإضحاك، ولا يضحك القراء وحدهم بل ويضحك المؤلف أيضاً. والضحك يتفجر تلقائياً وطبيعياً.

أما ضحك أعدائه فشرير وساخر في أغلب الأحيان، وثمة أنواع متباينة من السخرية - سامية وظريفة هي سخرية رينان وتوماس مان. ولكن في سخرية أعداء الفارس تكمن ضغينة سامة، وهي سلاح شرير. فيها احتقار ومبالغة في تقدير الذات وتأكيد على الفرق بين ذاك الذي يسخر وذاك الذي هو موضع السخرية. وتكمن في هذه السخرية نصال الهزء التي تجرح ثقة الإنسان بنفسه. وثمة شيء آخر: إن السخرية توجه في أغلب الأحيان ضد الناس المتحمسين الحارين. وهي وليدة الباردين وغير الأسوياء عاطفياً. وينبغي أن نلاحظ، أخيراً، أن دون كيشوت قد عانى. وأن تسخر ممن عانى فتلك نذالة وخسة في أقل تقدير.

دون كيشوت لايثير الضحك والمرح وحسب. فحيث يظهر يتولد معه قلق قاتم مضطرب. تنبثق من روحه دائماً أسئلة وانفعالات ولهذا فإن الذين يدنو منهم لا يستطيعون البقاء ساكنين. إن شيئاً ما يحدث لهم. يألفه بعضهم ويكرهه آخرون فيهاجمونه حينذاك. والسخرية تفعل عادة بوعي في المثاليين. ولكن ليس في دون كيشوت.

الناس ميالون إلى الحلم، إلى البطولة العفوية إلى الشباب، فخلال أيام الشباب تكون الدروب إلى القلب غير محاطة بالمداخل العقلية والحسابات، التي تظهر مع مرور السنوات.. ليس ثمة ماهو أجمل أو أسمى من حماقات الشباب التي مبعثها المثالية النقية. ومن المألوف كون الحالمين العظام من الشباب. تاريخ الإنسان الشاب هو تاريخ قرن: جولان سوريل، فابريتسي، هاملت، بيتشورين، فيرتر، بافل فلاسوف، غورتشاغين.

ولقد رعن دون كيشوت في سنوات النضج، في سن الهرم. وهذا في الواقع مدروس بعمق. من السهل أن يرعن زمن الشباب. وقد تقول: الإبن الضال يعود دائماً إلى بيته أكثر هدوءاً وأكثر حكمة وحنكة من أي زمن مضى.

ولكن هاهو، محنك حكيم هادئ، له بيت وأصدقاء، وشيخوخة مضمونة وهو محاط بالأقارب والمحبين من الناس، يترك كل شيء من هذا القبيل ويمضي ليناضل ضد غير المستقيمين في الحياة. إنه وحيد. تلك هي الدون كيشوتية الحقة. ثمة في هذه الرعونة شيء راسخ، خفي. إنهم، منذ اللحظة الأولى وحتى الأخيرة، يضربونه، يسخرون منه، يرعوون، ولا يرعوى، ولا يكف. وثمة شيء آخر: يأخذ معه قروياً عملياً، ذكياً، مرتبطاً بامرأة وأطفال والكثير من المسؤوليات. وليس للقروي أي مصلحة في الطواف المتعب عبر إسبانيا سوى هدف عملي ولكنه خيالي. أن يصبح والياً، حاكماً. كيف أمكن أن يثق إنسان أرضي ماكر كهذا بهدف وهمي كهذا.. ولكن ماحدث بعد التخلي عن الولاية هو الأغرب، فهاهو سانتشو بانسا يغوص كلية، بلا هذا الهدف، في أفكار فارسه. لقد رأى رعونته ونقاط ضعفه التي لا حصر لها ولكنه على الرغم من ذلك قد ألفه. وفوق ذلك: لقد وثق به. ثم بدأت تدريجياً تتوقد في القروي العملي البسيط الماكر شعلة رعونة دون كيشوت .

لو لم ينطلقا عبر العالم لظل الفارس ذلك الطيب ألونزو - ذلك لأن إنساناً وديعاً وطيباً هو الذي يستطيع أن يصير دون كيشوتاً. أما سانتشوبانسا فكان سيظل في عمله ترهقه الحاجة والهموم والمسؤوليات. ولكنهما انطلقا ليناضلا ضد الظلم لا لهدف آخر. إنها لمهمة خيالية ولكنها على الرغم من ذلك مهمة. أصبحا مناضلين. وحينئذ بدا عبء أعوامهما وكأنه قد تلاشى.

لقد انطلق هذان الاسبانيان للنضال في سبيل الحرية قبل أي شيء آخر، على الرغم من أنهما قد ولدا في العصر الذي أوجد «محاكم التفتيش المقدسة». كان سلاحهما يدعو للشفقة ولكن إيمانهما واستعدادهما للتضحية بالنفس كانا أشد خطراً. ولقد أسقط العديدون من الطغاة بسلاح كهذا. إليكم ماقاله دون كيشوت لسانتشو بانسا بعد مغادرتهما القلعة:

«الحرية، ياسانتشو، هي أثمن العطايا للناس. لا شيء يقارن بها: لا الكنوز المكنوزة في الأرض، ولا الكنوز المكنوزة في أعماق البحر. على الإنسان أن يجازف بحياته في سبيل الحرية. أما العبودية فهي على العكس من ذلك، إنها أكبر تعاسة يمكن أن تصيب الإنسان، أقول لك هذا ياسانتشو لأنك ترى جيداً الترف والثراء اللذين تنعمنا بهما في القلعة التي غادرناها، ولقد خيل لي أمام تلك الموائد الفاخرة والأشربة المبردة إنني أتضور جوعاً».

إن دون كيشوت الشهم وسانتشو بانسا النهم يغادران القلعة الثرية بارادتهما غير آسفين، ذلك لأنهما معاً كانا يعانيان جوعاً من نوع آخر. وقد أوجب عليهما ذلك الجوع أن يتعرضا لضربات أعدائهما ولسخريتهم.

وهكذا في عصر فناء الفروسية يرغب اثنان من الناس في أن يعيشا كفارسين وأن يناضلا في سبيل الحرية. لا بأس في كون الهدف بعيداً، ولا في كون القوى ضئيلة إلى حد مضحك. أليست جميع الأهداف بعيدة في البداية؟ وإنه لمن الضرورة الحتمية ألا تتوقع أن تنجح سريعاً وأن تستقر. المهم هو أن تؤمن بالهدف وأن تمضي نحوه بصدق نية.

من هم أعداء الفارس الحقيقيون؟ نستطيع، افتراضياً، أن نقسمهم إلى ثلاث مجموعات: يأتي في المقام الأول الأدواق (جمع دوق)، الأسياد المهيمنون على الأرض الإسبانية، الذين يلتقون بهم في الجزء الثاني من الرواية. يأتي بعدهم أولئك الذين يظهرون الفارس مجنوناً، وأولئك هم الرهبان، والدوغمائيون والمدرسيون المستقيمو الإيمان، شارحو المنطق الصوري وعبيده، ذوو الخيال الميت، الذين لا يضيء التخيل حياتهم، الذين يزحفون كالديدان في الظل البارد للطغيان.

وأخيراً تأتي المجموعة الأكبر - وأولئك هم ضيقو الأفق بالمعنى الواسع للكلمة، البرجوازيون الذين ظهروا وقحين وشرسين على مسرح التاريخ.

فلنتوقف أولاً عند المجموعة الأولى - السادة المتأنقون من حاشية الدوق، إنهم مرحون صاخبون، مثقفون، أثرياء، مع مشاعر الإستعلاء العرقي والسلطوي.

إنهم لا يكرهون الفارس. إنهم يقفون عالياً جداً بحيث لا يسمح لهم ذلك

بكراهيته. وهم لا يجادلونه، حتى أنهم لا يسخرون منه. هم فوق كل ذلك. ولكنهم يسعون إلى تحويله إلى مهرج، إلى وسيلة للتسلية، إلى بهرج، إلى بقعة زهرية تبهج حياتهم. ومن هنا تتولد السخرية - السخرية الجارحة، الشريرة.

إن إقامة دون كيشوت في قصر الدوق هي من أقوى المشاهد في الرواية ومن أكثرها ثورية.

من هم الدوق وحاشيته؟ إنهم نبلاء في المقام الأول، وإقطاعيون يتنعمون. بينهم سلم كامل من المراتب في إطار مطرانية باردة، وذاك هو طابع المجتمع الإقطاعي. وهم جميعاً يشكلون مجموعات للهو وهذه المجموعات تقودهم إلى ملل جماعي وإلى الإتزان الروحي وطمس الحوافي الفردية المميزة. وأغلب من يتتبعون حلقات اللهو، هم أولئك الذين حرموا من مباهجهم الخاصة.

كم يختلف دون كيشوت عن هؤلاء الناس المبتهجين؟

الفارس متحمس متشدد. الغراندوقات الإسبانيون متشككون وساخرون. هو قادم من لب الحياة، حيث عارك كثيراً. وهم منعزلون في قصورهم الذهبية، بين تقاليد طبقتهم، في أطر من النشاط الذهني الجاف. الفارس صادق وصريح، وهم منافقون حنطت السلطة والثراء أرواحهم. وهم مزدانون بحلى مصطنعة لسلوكية متجمدة. هم أذكياء فطنون. وطوال قرون كانت حرفة هؤلاء هي أن يكونوا مسلين، يتقنون المحادثة، وأن يكونوا سريعي الخاطر وأن يلهوا. وقد حل بينهم إنسان ساذج، جامح غير مؤهل لأن يكبح مشاعره. لقد اعتادوا على أن يظهروا أنهم لا يدهشون لشيء ولا ينفعلون بشيء. السخرية الخفيفة والابتسامة المتشككة هما علامة المزاج الطيب. ودون كيشوت ينفعل، وهو محب للاستفسار وهو لا يبلد مشاعره، ولا يجهد بشكل مصطنع ليظهر حدتها - والأكثر أهمية أن يختبيء منها... هم جميعاً حديثون، حسب روح العصر - وتلك هي الخيلاء الأبدية للناس الفارغين. وهاهو بينهم إنسان هرم عمره مئتا عام. أي موضوع نادر للتسلية! ولقد داعبوا الرجل العجوز الأشيب الذي يحيا حياة الفرسان الموتى منذ زمن قديم وهو على الرغم من ذلك أكثر شباباً من أولئك الذين يرتدون الزي الحديث من الملابس، أولئك المتأنقين، ذلك لأنه ينتمي إلى المستقبل. عيناه اللتان تشفان عن

روحه عينا شاب، عينا إنسان - حمي. تلتمع النجوم فيهما. أما عيون الأدواق فقد أهرمتها المداهنة والتقاليد والشهوات. إنهم أناس مسروورون ولكن المسرور الحق بينهم هو الفارس المفكر. ذلك لأنه خارج الهموم التافهة، وهو خارج الهم في أن يكون مسروراً. وأكثر من ذلك لأنه يؤمن بالمستقبل.

هم جميعاً أبطال عصر موت البطولة. فمنذ زمن تجاوز الإقطاع والفروسية طورهما البطولي وتحجرا في الإستبداد وفي الفلسفة اللاهوتية التي ترافقه. إنهم يقهقهون من البطولة. وثمة بينهم إنسان يريد أن يصبح بطلاً. إنهم ماكرون بدلاً من أن يكونوا أقوياء، وسفلة بدلاً من أن يكونوا شجعاناً، وهم متصنعون يفضلون حسن التصرف في المجتمع على طيبة القلب. وسط التصنع وافتعال التأثر تلوح يانعة بساطة دون كيشوت البطولية. هم كهنة تمدن صوري والفارس يحمل في نفسه التمدن النابع من قلبه - وهو تمدن تلقائي صادق.. لقد بدا أنهم يتعاطفون مع الفارس وحامل سلاحه، ولكن كلمات التعاطف من أناس كهؤلاء تشبه فتات المائدة الذي يرمى بسخاء للشحاذين والكلاب.

تصوروا الوضع: قصر صيفي للهو. حشد كامل من الناس المرحين المسجونين في دائرتهم الأرستقراطية. يوجد هنا، دون ريب، حديثو النعمة الذين يرغبون بالإقتداء بالأرستقراطية وهم الأكثر صخباً في طموحهم إلى هذه الغاية، وهم الأكثر جسارة والأكثر سوءاً. وثمة سيدات هنا أيضاً - باردات ودون مشاعر كالأحجار الثمينة التي تلتمع على صدورهن وشعورهن. وثمة هنا الكثير من الخدم والخادمات الذين تبدو من خلالهم نقائص سادتهم لأنهم لا يخفونها. وكلهم يذهلون للمسرات التي يفكرون بها، بقضاء الوقت في مزيد من السرور. لقد قرأوا القسم الأول من رواية دون كيشوت الصاخب. ضحكوا منه. ففي وسط هذه الدائرة، حيث الجميع متعارفون ويعرفون حتى ما يريد أن يقوله كل منهم، وحيث خبروا جميع المسرات وتوتروا، يظهر دون كيشوت، وهو النبيل المنهار، ضئيلاً، ومعه حامل سلاحه الفلاح سانتشو.

لقد عشش الملل منذ زمن بعيد في مجتمع هؤلاء، الناس اللاهين. إن الأذكياء يملون اللهو سريعاً. إنهم ينزلقون على سطح الوعي مما يؤدي بهم إلى البحث عن متع جديدة وعن مثيرات جديدة للأعصاب ومن ثم إلى الخمول في آخر المطاف.

أولئك الذين لا حياة داخلية خاصة بهم، يحاولون أن يتسلوا بحياة الآخرين. إنهم يقتلون الوقت باستمرار ويعيشون واقعاً غير متناه. ينتهي الوقت لديهم دون أن يمضي.. المتمتعون اللاهون لا يثقلهم التفرد، إنهم ينسون سريعاً. يتذكرون قالب الصيغة لا غير: «أواه، كم كان مفرحاً!».

إن الشكل الأحادي لتعقب المسرات راح يزداد تحولاً إلى تشدد. وللتشدد، عادة، شكلان: هادئ وهو لا مبالاة وخمول، ومضطرب وهو الفظاظة، والمزاح البهيمي، الذي يهين الآخرين ويجرحهم. وهؤلاء الذين يتعقبون المسرات دون إنقطاع لا يتحولون إلى أفظاظ وحسب بل يصيرون قساة أيضاً.

إلى هؤلاء النبلاء والخدم، إلى تلك المجموعات اللاهية التي بلغت مختلف نواحي التشدد جاء دون كيشوت وسانتشو بانسا تسلية جديدة. إنه الجديد الذي طلبوه طويلاً.

أية دعابة ستفرحهم أكثر؟ إنهم يضحكون من ابتهاج دون كيشوت، ومن إيمانه المتقد ومن صدقه.

الإبتهاج هو الأكثر شباباً بين المشاعر وأقلها ذاتية. فالذي يحس ارتعاشات البهجة تسري على جسده ودموع الإعجاب تملأ عينيه يبقى شاباً بغض النظر عن السن التي بلغها. والفارس المتحمس ينتصب أمام أناس أودت الملذات والخمر بنفوسهم. ولأنهم غير قادرين على الاحتراق بلهب الآخرين فإنهم يحتقرون ذلك اللهب. الطبقات والمجتمعات والأفراد الذين يهترئون روحياً، لا يصبحون باردين ومشككين فحسب بل يصبحون أعداء الإبتهاج. إنهم لا يستطيعون الثقة إلا برخائهم الخاص. فالإبتهاج مرتبط بالإيمان والإيمان مرتبط بالمستقبل. وأكثر الناس حماسة متفائلون – ومن هنا يأتي التفاؤل الإعلاني المسطح للاهين.

ولهذا كان ممتعاً لقاء دون كيشوت وسانتشو بانسا واللاهين في قصر الدوق من وجهة النظر النفسية والطبائعية.

ومن ثم تلي الكراهية الغضب. ومن ثم يلي الإحتقار الكراهية. ومن ثم تلي الاحتقار – لا مبالاة. الناس العاديون «أشياء» بالنسبة للارستقراطية. ولكن هذه «الأشياء» الماثلة الآن أمام القصر الإقطاعي هي «أشياء» نادرة، مرقشة، وغير

عادية. إنها تحمل في ذاتها شيئاً عجيباً، عدائياً. ولهذا لا يجب مداعبتها فحسب، بل ويجب إذلالها. تلك هي مهمة الذوق الكامنة، غير المدركة بجلاء. إنها تتجاوز الملذات والمباهج. إنها الأجمل والأكثر أناقة.

إن لهو الناس الذين يعيشون للهو ومسراتهم تكشف البهيمية في طبيعتهم. الذين يعانون وحدهم هم القادرون على أن يوقظوا الجوانب الإنسانية الغافية لدى هؤلاء السادة. هؤلاء الناس يخرجون إلى الصيد، ولكن الصيد حفلة فظة، فطبقة النبلاء على المنحدر. والمنحدر متعلق في أغلب الأحيان بوهن القوى الحيوية، وبالتأنق والغواية. وهكذا تولد في وسطهم الحاجة إلى السخرية القاسية والشريرة. ويؤدي ذلك إلى ظهور الأقزام الذين ملأوا لوحات فناني تلك الحقبة والتي عرفناها عند فيلاسكتس. الأقزام والمسوخ - أولئك هم أدوات اللهو التي تكشف الطبيعة الغاشمة لأولئك اللاهين. وإنهم، ليكرهونها أيضاً.

وحينذاك أتى دون كيشوت. وهذه التسلية، عدا عن أنها جديدة، هي أكثر متعة لأنها تتيح: أن تسخر من إنسان متحمس حقاً، من إيمانه، ومثله وخياله. وإذا شئت أن تعذب إنساناً كهذا ثم تقتله، ولا قدرة لك على جسده، فعليك أن تعذب وتقتل خياله ومثله، أن تقطع خياله لا أن تحز رأسه. القتل فظاظة ومتعة خفيفة. إن الغراندوقات الإسبان ومحاكم التفتيش قد تجاوزوا هذه المرتبة منذ زمن بعيد. إن - التعذيب البطيء - هو القتل بعينه، والقتلة هم الأسياد.

أولئك الذين لا يعرفون الإخلاص في الحب يحاولون الضحك من إخلاص دون كيشوت. أولئك الذين لا يعرفون الشرف يحاولون الضحك من شرفه. أولئك الذين لا يعرفون المشاعر الحانية، وقد وجدوا أنفسهم أمامها، يودون أن يسخروا من حب الفارس النقي. إنهم العبيد المؤبدون «للإتيكيت» يسخرون من عدم تمدن دون كيشوت. فلنتذكر غسله المهين بالصابون وبقاءه على تلك الحال، وقد رأى الخدم ومحدثو النعمة أن ذلك يفرح الذوق. إنهم وهم الجبناء بطبعهم، يتجاسرون على تمثيل الأحداث مع القطط أمام دون كيشوت، إذ نسوا، أنه يدعو، دون وجل، أسود افريقيا الضخام إلى النزال.

ولكن دون كيشوت وسانتشو بانسا لم يصبحا غنيمة سهلة المنال للساخرين.

إن بساطة الفارس البطولية في الإحتمال قد حطمت الدهاء والسخرية. ولقد انزلقت أحابيل الساخرين الذكية من حول حكمة سانتشو العملية. ومن المعروف كم أظهر حامل الأسلحة من الحكمة أثناء إدارة الجزيرة. ولقد أثبت الكاتب العظيم منذ عهود الإقطاع في العصور الوسطي أن بمقدور الشعب أن يحكم وحده.

هكذا كان لقاء دون كيشوت مع الساخرين. لم يستطيعوا إذلال الفارس ولم يتمكنوا من جعله مهرجاً. لقد لبثوا مع الضحك في الحاضر بينما تابع دون كيشوت بجواده الهزيل مع مرافقه الطريق بخطى جريئة نحو المستقبل. هكذا كان لقاء الفارس مع أولئك الذين حاولوا أن يجعلوا طيارين حسورين نحو الشمس تسلية لحياتهم المقفرة الخاوية.

كان بين جماعة الدوق أحد الروحانيين من ذوي المراتب الرفيعة ولقد صبر على الأقزام وحوادث الصيد، وعلى المغامرات الغرامية ودعارات الدوق وبطانته. ولكنه لم يحتمل دون كيشوت. ولقد ضاق به ذرعاً إلى حد راح معه يلوم حتى الدوق وكل الذين يحيطون به. وما أن رأى الفارس حتى انهال عليه بكلمات حانقة وعبر عن عدم رضاه عن الدوق.

> **«سيأتي دور سموك لتقدم الحساب أمام الله عن تصرفاتك. ولهذا أرى من العبث أن تثير جنون هذا الدون كيشوت أو الدون أحمق كما يسميه العديدون!».**

ويلتفت الروحاني نحو دون كيشوت ويقول:

> **«من الذي حشر في رأسك أنك فارس متجول، وأنك قهرت العمالقة الوهميين والهولات؟ الأفضل أن تعود إلى بيتك، وأن تلزم أملاكك البائرة، ودع هذا التسكع عبر العالم مثل مشرد كسول وكف عن أن تكون مثار ضحك لجميع من يعرفونك ومن يسمعون بك. من أين بلغك أن من الممكن أن يوجد فرسان جوالون في زمننا؟ أين وجدت في اسبانيا عمالقة أو ساحرات أو عشيقات مسحورات أو كل تلك الحماقات التي تخترعها؟».**

نستطيع أن نتخيل كيف رن صوت الروحاني الأصم الحانق ممزوجاً بالحقد والهزء. إنه غريب وسط أمسية الدوق المرحة الصاخبة. لقد جمَّد هذا الصوت،

لحظة، الوجوه المحمرة المتعرقة والإلتماعات الماكرة في عيون الساخرين.

دون كيشوت وحده لا يجمد. وإليكم كيف يجيب الفارس:

> **«قل لي، أرجوك، ماذا اقترفت حتى تدينني بمثل هذه الحدة وبمثل هذا الظلم وحتى تقدم لي النصائح التي لا تناسبني بتاتاً؟ أحقاً أنه يسيء استعمال وقته أو يقوم بعمل يستحق الإدانة من يجوب العالم لا طلباً للمتع الباطلة، وإنما بحثاً عن أشواك الحياة التي ينال الصالحون الخلود عبرها؟ فلو رأى النبلاء والأشراف أنني أحمق لوجب فعلاً أن يغمرني الشعور بالعار. أما اتهام المتحذلقين، الذين لم يسيروا على درب الفروسية الشائك فأنا نفسي أضحك منه. لقد ولدت فارساً وأعيش فارساً وسأموت فارساً. بعضهم يسير على الدرب الواسع للخسة وضحالة الفكر، وبعضهم يزحف طوال الحياة عبر غبار الخنوع العبودي والتملق، وتفضل الفئة الثالثة درب النذالة المرائية، وتسير الفئة الرابعة على دروب الفضائل الحقة. وأنا أسير، بحض من لجمي، على درب الفروسية المتجولة الضيق، محتقراً الغنى، لا الشرف...».**

ونستطيع أن نتخيل كيف رن صوت الفارس - غاضباً، منفعلاً، متوهجاً بعد أوامر الجزويتي الجافة مباشرة.. لم يخف دون كيشوت، ولم ينحن ولم يستكن أمام هذا الضابط من ضباط التفتيش المقدس. لقد رد عليه باعتداد وغضب كإنسان حر. وهذا أحد المشاهد السامية في الرواية التي لا تقل بطولة عن دعوة الأسود إلى صراع مكشوف. وثمة شيء آخر هنا. فالفارس في هذه المعركة لم ينتض الرمح وإنما خاض معركة كلامية مع ممثل لأكثر أعدائه شراً - أعداء الفكر الإنساني الحر، أولئك هم ذوو المناصب الرفيعة في الكنيسة الكاثوليكية حينذاك - حشد جاف من الجامدين المستهزئين والدوغمائيين والمفسرين الذين ينهضون في وجه كل نفحة طرية جديدة ممتعة تظهر في الحياة.

إن كلمات الجزويتي مشبعة بفكرة جافة باردة ولها منطق ميت، وكلمات دون كيشوت مفعمة بالصدق والشرف وبحقيقة ما، ساذجة وطفلية. من يعيش في

«الدوغما» لا يستطيع احتمال من يعيش خارجها. والفارس بكليته خارجها. «الدوغما» هي حب السكينة، حب الراهن، واليقيني ودون كيشوت رفيق القلق والإنفعال والحرية. والمتحذلق الدوغمائي معلب. الفارس شاعر وثائر. الدوغمائيون منسوجون من أرواح قواعدية. الفارس مفعم بالحياة والرعشة، والإنفعال. وهو يحمل في روحه أغنيته، وليس حواراً من تلك الحوارات الخاوية والشكلانية. الدوغمائيون قساة القلوب وأشرار. ولأنهم محرومون من الخيال فإنهم لا يستطيعون العيش في أوضاع الآخرين. والفارس سخي ونبيل.

من الجزويتيين الباردين المتجهمين يهب البرد، أما دون كيشوت فيدفيء بسعادته كل من يقتربون منه. الجزويتيون يفخرون بمبدئيتهم الجافة «العادلة» المستكينة إلى بعض «الدوغمات» أما عدالة الفارس فهي العدالة الشعرية السامية الجميلة التي تفضل أحياناً خاطئاً تائباً على العديد من المستقيمين المغرورين المملين.

الجزويتي بمنطقه البارد يسخر من الفارس. إنه يهزأ بالنفوس الرومنطيقية، يمقتها. وهو عدو للمشاعر الإنسانية. والمشاعر وحدها هي التي تجعل الإنسان متفرداً وتجعل كل ما يلامسه يعيش في وعيه. وهي ترتبط دون انفصام بالأفكار العميقة.

«الدوغمات» تتعامل مع الأشياء العامة المجردة. ولهذا لا يحب الدوغمائيون المتفردين ولا يحبون المشاعر.

الجزويتي ينظر إلى الحياة بعينين باردتين ساخرتين ويريد أن يخضعها لاطروحاته. والفارس ينظر إلى الحياة بقلبه ويناضل لتصبح هذه الحياة أجمل.

إن شيطانية الجزويتي ومكره موجهان ضد هذه النفس الصادقة الساذجة المتحمسة. والجزويتيون، أعداء المشاعر الإنسانية، يحملون دائماً دلواً من المياه الباردة مملوءاً بالشكليات المنطقية لتبريد الرؤوس الحامية المتوقدة. إنهم المطفئون الدائبون للمباهج الإنسانية وأعداء الأساطير والعجائب.

استمعوا إلى كلمات الروحاني: «عد إلى بيتك، إلى أملاكك البائرة، كف عن التسكع عبر العالم وعن محاربة الذين لا وجود لهم!» ألا تذكركم هذه الكلمات بخطاب الدجاجة أمام فرخ البط القبيح في حكاية أندرسن؟ ألا تذكركم هذه الكلمات بتحذير أومي للتِّعِسَة الذاهلة مدام بوفاري؟ ألا تذكركم هذه الكلمات

بخطب «الشوربجيين» في «ملاحظات» زخارى ستويانوف أمام «الرؤوس المجنونة» للثوار؟ ألا تذكركم هذه الكلمات بخطب القادة الفاشيين: «فليهتم كل بعمله دون أن يأبه لأي شيء آخر». والجزويتي «بعقله السليم» يرفع الشعار الأبدي لضيق الأفق والإرهاب المعنوي.

ويرد دون كيشوت على كل ذلك قائلاً: «قد يستطيع السحرة حرماني من المغامرات، ولكنهم لن يقدروا على تجريدي من عزيمة الروح!» ولقد استهدف الجزويتيون بالضبط، درأ قوة الروح الباحثة. وثمة شيء آخر: لقد حاولوا بمنطق مدرسيتهم الجافة أن يقتلوا المنطق الحي للمشاعر، وأن يفصموا المشاعر الإنسانية عن الطبيعة الإنسانية، إن استطاعوا إلى ذلك سبيلاً، ثم أن يجهزوا عليها.

وينتصب الجزويتي والفارس أحدهما في مواجهة الآخر. الجزويتي بابتسامة ساخرة على شفتيه يتعقب المتناقضات في كلام خصمه. وسوف يجدها.. ويتعقب عدم الإنسجام وسيجده، وسيعزى إلى الزيف التأثر في نغمة خطاب الفارس. ومن اليسير أن يجد فجوات في هذا الخطاب.

لقد حشد دون كيشوت حينذاك كل طاقة قلبه الحيوية، واستدعى كل مشاعر حليفته الإنسانية. هو يعلم أن خيبة الأمل تردف التعصب، ولم ينجح ذلك الفارس الشيطاني بعد في إنزالها عن جواده.

من بين العدوين كان الجزويتي الماكر معتدلاً. وكما يقول الفيلسوف فان: «أول اشارات الإعتدال عدم قابلية الإندهاش».

الجزويتي منذور للفناء.

إن دون كيشوت لم يصبح مضحكاً، وفوق ذلك فإن خطابه الصادق الملتهب المعبر عن توقه، على الرغم من احتوائه على السحرة والعمالقة الأشرار، أكثر قوة وأكثر إقناعاً من كلمات ممثل التفتيش المقدس الإستحوابية التي هي ذكية ولكنها ميتة.

لقد أتيح لدون كيشوت أن يلتقي خلال حياته بأعداء آخرين: إنهم مختلف أصحاب الفنادق والتجار الذين هم براعم طبقة جديدة تنمو في رحم المجتمع الإقطاعي الآفل. هذه الطبقة ماتزال شابة جداً ولكنها نشيطة مندفعة وديناميـة. لم

يسخر هؤلاء التجار من الفارس وحامل سلاحه ولم يهاجموهما بالخطب، بل كانوا يضربونهما بالهراوات، في أغلب الأحيان، ثم يقهقهون بضحكهم المدوي المهيب. كانوا هؤلاء أناس أقوياء ذوو أكياس منتفخة بالنقود ووجنات نفخها الطعام. كانوا يشعرون أن دون كيشوت شيء غريب مضاد لهم. وإلى جانب ذلك كانوا يشعرون أن هذا الفارس مضحك وضعيف. ولهذا كانوا يهاجمونه بشدة.

هكذا التقت البرجوازية الوليدة بفارس ستتعارك معه كثيراً في المستقبل.

ماالذي أغاظ الفارس في البرجوازية؟ أهو النموذج - الإنساني، أو، إذا شئتم، ضيق الأفق بالمعنى الواسع للكلمة؟ لقد أغاظه كل شيء: البورجوازيون - ضيقو الأفق أناس عمليون، ودون كيشوت غير عملي. وهم بخلاء يحبون كنز أموالهم. والفارس كريم ومبذر. إنه هيدلج مدمر. إنه يحمل طابع النبلاء الصغار المدمرين الفقراء. لقد خرج كثيرون من كبار الكتاب وكبار الحالمين من هذه الفئة. البرجوازية تكره وتحتقر الخياليين. والفارس خيالي. هي لا تحب أن تطارد ظلال الغيوم وهذا ما يفعله دون كيشوت. وهو لا يفضل السكينة وإنما يفضل الدروب والإقدام والمآثر. والمثل الأعلى لحياة ضيق الأفق هو الوجود المنظم الساكن المستوي. وفي عصر غير بطولي يرغب الفارس في أن يكون بطلاً. والأبطال هم أكثر أعداء البرجوازي - ضيق الأفق لدادة. الأبطال هم أطفال المجد والبورجوازيون يفضلون أطفال الكيس الممتلئ. البورجوازية تريد الحياة جميلة والفارس يريدها بطولية.

إن السمة الأساسية الأكثر مواءمة للكينيونة بالنسبة للبرجوازية هي المكر. ومن غير الممكن أن ينسب المكر لدون كيشوت. هو مخلص لمثله وهو يفضل دولتسينيه توبوزكا غير الواقعية على التيزيدورة المتفتحة صحة وجمالاً المقترحة له. كم هو مضحك هذا! دون كيشوت فارس الشرف، والبرجوازية تعرف نموذجاً واحداً فقط من الفروسية هو فرسان السرج التجاري.

لقد أتى بعد عصر الإقطاع والفروسية عصر المنذورين إلى المال - وفوق النقاء الأخلاقي، وفوق البطولة يزهو الحساب المدقق. ودون كيشوت لا يستطيع أن يقوم بحسابات كهذه. ضيق الأفق «الحرفية» - تلك هي الحياة المحسوبة المقاسة المملة،

ذلك هو الربح المبتذل. أما دون كيشوت فهو صديق الأيمان الـذي يجوب العـالم. هو يعرف أن غير المنتظر، والمصادفة والخطر والمجد قد تثب في كل لحظة من أحـد منعطفات الدرب، من أحد الفنادق أو السـحرة أو قلعـة مشـادة. كـل مـا في حيـاة البرجوازي ضيق الأفق ميت، يابس، ملحاح. غير المنتظر والمصادفة رعـب حقيقـي بالنسـبة للحيـاة اليوميـة المحسـوبة بدقـة. وليسـت المثـل مضحكـة لضيقـي الأفـق وحسب، وإنما هي تضايقهم كما تضايقهم البطولة. ودون كيشوت غارق، كليـة، في المثل، هو فارس المثل، بالرغم من عدم تجسدها.

روح البورجـوازي مسـورة بأسـوار فـولاذ مصـالحهم ولا يسـتطيع أي دفء غريب أن ينفـذ إلى هنـاك، ولا يستطيع أي دفء مـن هنـاك أن يوجـه للآخريـن. الأنانيـة مـرادف للضجـر. والضجـر ينبعـث مـن المثـل البورجوازيـة ومـن الحيـاة البورجوازية. والجمال الرومانطيكي يرفرف بجناحيه مثل العقاب فـوق خـوذة دون كيشوت. البرجوازي ضيق الأفق وقور وحذر، والفارس ثمـل، ولكـن لا بـالخمر، وإنما بالبهجة. ويسمن البورجوازيون ضيقو الأفق همومهم الصغيرة وقلقهـم علـى الحياة الهادئة وكأنها أولادهمِ الأعزاء. وهمّ الفارس الأوحد هو الحفاظ على شـرفه العسكري وشجاعته، وأن يكون نافعاً للآخرين.

* * * * *

وبعد أن ارعوى دون كيشوت، وبعد أن انجز المأثرة، وبعـد أن عـاش الشـوق الكبير، لم يتبق له شيء سوى أن يموت. لقد مات «غمـاً ويأسـاً» حسـب شـهادة الطبيب. وهكذا حصل لسرفانتس بعد أن كتب القسم الثاني من الروايـة ولـم يبـقَ شيء سوى أن يموت. ولقد مات. حين ينضب الفكر وكنه الحيـاة، حـين يتلاشـى التوتر الشديد يتقدم، أول ما يتقدم، الموت المعنوي، فبعـد أن تصـير دون كيشـوت يصعب عليك أن تصير الونزو الطيـب. لقـد مـات دون كيشـوت باعتبـاره الونـزو الطيب ولكنه بعث على الفور دون كيشوت من جديد وراح يتابع كفاحه.

وحيث يصطدم الثوار والشعراء في الظروف التاريخية المحددة مع البورجوازيين الأثرياء ومع الطغاة أو المغرورين ضيقي الأفق، لا بد من أن تطفو صـورة الفـارس. قد يكون لوناً فارقاً في العصر ولكنه سيكون لمـن بعـده مـن الحـالمين والمنـاضلين في

سبيل المثل، قدوة وإيماناً، قد يكونان مصحوبين بابتسامة هزء، ولكنهما، على كل حال، قدوة وإيمان - دون كيشوت. إن الذين يحملون موهبة - فقدان الروح العملية في النشاط البرجوازي - ، - مملكة ضيقي الأفق العمليين - يهيمون، أغلب الأحيان، على دروب الفارس الإسباني. وستنهال على ظهورهم الهراوات والهزء والسخرية. إنهم ليتبدون على الفور دون كيشوتيين ويظهر الشعراء منهم أبطالاً.

لا حصر لعدد الدون كيشوتيين في الحياة والأدب. هاهي إيمابوفاري - تلك الدون كيشوت النسائي - التي أقلقها الإضطراب فانطلقت عبثاً، وراء الحب والفرسان والقلاع بين الرودلفيين والعقلاء.

حين قُتِل اللورد بايرون، الروح الرومانتيكي، العاشق العظيم للفارس الإسباني، مثلوا في أحد برامج المنوعات في فرنسا «فودفيلا» ساخراً حول «لورد بثلاث نجوم». فالبرجوازيون الفرنسيون واللوردات الإنكليز المتمدنون يضحكون من موت ذلك الذي مات من أجل الحرية، بعد أن غنى لها طوال حياته.. وهنا يظهر حشد الساخرين وكأنه تحول بإشارة سحرية إلى «قطيع من الخنازير».

وهذا ما اضطر فيكتور هيغو إلى أن يرفع صوته القوي محتجاً.

ولكن فيكتور هيغو نفسه الذي كان يصطلي وهج نار المشاعر الكبيرة كان قد صُوِّر من قبل صحفيي نابليون الثالث وكأنه دون كيشوت مضحك.

ولقد صرخ هايني متفجعاً:

«على كل دروب حياتي يتبعني طيف الفارس الإسباني».

وجان جاك روسو غالباً ما كان يدعى بلقبه الوحيد «مواطن جنيف» في أوساط مجموعات اللهو من نبلاء باريس. وكان عليه أن يتحمل طرائفهم «الروحية» المغطاة بابتسامة مهذبة وبالمجاملات المتأنقة. وقد حاولوا أن يقيموا الولائم معه، ولكن «عقده الاجتماعي» قد أقام لهم وليمة لن يستطيعوا نسيانها أبداً - وهذا مرتبط بعمل المقصلة في ميدان الحرية.

كم من الحالمين العظام قد كرروا المشهد مع الدوق في القصر، وكم من المحاولات قد جرت لتحويل الشعراء العظام إلى شيء أنيق طلي لإرضاء

الأرستقراطيين والنبلاء الذين فقدوا مراتبهم؟ هل نتذكر أوسكار وايلد؟

إن ورثة الكاهن الجزويتي - بتحالف مقدس مع ضيقي الأفق التافهين المسلحين بالدوغمات، الذين يترصدون الخيال الإبداعي كالذئاب - قد شهروا بالهواة، أو بالأحرى بالدون كيشوتيين في العلم مثل ميشله ورينان وبيلينسكي وهرتزن، وكل الذين أتوا بكلمة جديدة وتجاوزت اطروحاتهم أطر المعرفة التقليدية الإعتيادية.

وكان كريستوف كولومب قد أشهر دون كيشوت قبل دون كيشوت وكذلك ماجلان وفاسكودي غاما حينما انطلقوا على سفنهم، قشرات الجوز، نحو بحار وأراضٍ مجهولة. ولقد صاروا مكتشفي الإنسانية العظام.

ولا شك في أن الكونكفيستادورين الذين وقفوا بحمية وحماسة أمام كارل الخامس وحاشيته قد قوبلوا بحمام السخرية البارد ذاته كما حدث للفارس في قصر الدوق.

وبين أبطال الأدب تستمر العائلة الروحية لدون كيشوت في فارس آخر هو سيرانو دي بيرجيراك وفي حالمي كنوت هامسون الذين سكن معهم في أزقة اسكندنافيا الغارقة في الضباب ليصل إلى أيامنا. وحمل فيلدينغ دون كيشوت إلى إنكلترا ودعا ياكوبسن دون كيشوته نيلس ليونه، وسيلما لاغيرلوف - غوستا بيرلينغ... وصورة أخرى للفارس الإسباني هو «الأحمق» لكيليرمان ومن ثم «الأبله» لدوستويفسكي. هل نتذكر الأمير ميشكين، هذا الدون كيشوت السلافي العجيب، والعميق الذي أمضى الحياة وسط ضحك التجار والمرابين والباعة الجوالين، القبيح؟ إنه لم يكن محصناً بدرع الإيمان الفولاذي، كالإسباني، وإنما برداء التواضع الأبيض.

ونتذكر مشهد الإستقبال، حين دعي الأمير علناً بالأبله. وكم كان ذلك شبيهاً بمشهد استقبال الدوق؟

إن سخرية الدواق والجزويتيين وضيقي الأفق تلاحق أبطال الحياة والأدب الدون كيشوتيين لتجرحهم وتسحقهم، ثم تبيدهم، وهي تستخدم «الأطباء النطاسيين» الذين يمدون أيديهم الشريرة الباردة إلى نفوس الثوار الحارة لكي

تظهرهم مجانين وليلصقوا عليهم شاراتهم وتسمياتهم اللاتينية.

إن المتمردين والحالمين، عامة - ولنستعمل تعبير هرتزن - الذين يريدون تقريب المستقبل، وليس لديهم القوة، ولكن بدون هذا يصعب قدوم المستقبل إلينا، إنهم جميعاً لم يجرحوا، بالكلمات الشريرة، والخطب الباردة بمقدار ما جرحوا من سخرية المحرومين من النار ومن الحياة والخيال، من المسطحين وضيقي الأفق غير الموهوبين الذين يخفون غباءهم تحت قناع من «العقلانية» الباردة.

إن مثال الدون كيشوتيين خيالي في أغلب الأحيان، ولكن هيئاتهم شجية أبداً.

وصف توماس مان سفرة له إلى أمريكا بالسفينة، في مقال كتبه عن دون كيشوت. هنا، مع أفكار الرواية الأصلية ثمة معنى خفي وراء النص: أثناء السفر عبر المحيط نحو أمريكا يقرأ الكاتب الكبير تاريخ الفارس دون كيشوت. وإنه لمن المريح والسليم، أثناء سفره في قمرة من الدرجة الأولى عبر المياه غير المتناهية، وسط هيمنة فوضى البحار، وذلك يحرك أوتار الرومانتيكية في الروح الإنسانية، من المريح والسليم تذكر غير المتوقع، غير المألوف، وإيمان الملاح المكتشف. وهذا أيضاً ماحدث لستيفان زيفايج إذ خطر له أثناء سفرة كهذه أن يكتب تاريخ دون كيشوتٍ عظيمٍ هو ماجلان.

ولكن توماس مان كان يسافر إلى نيويورك. وسرعان ما سينتهي التاريخ الشاعري العجيب للفارس الإسباني، وسريعاً ما سينتهي المدى المترامي للمحيط. سترتسم على الأفق أطياف ناطحات السحاب المدببة وستطل الشوارع الضيقة المعتمة كالآبار، وقطعان السيارات، والوتيرة المسعورة لعالم متوجه نحو المال والمتع. وعلى الرغم من أن المقالة قد كتبت بسلاسة وفرح فهي مقالة حزينة، ففي كل مكان نشعر بمقارنة مكشوفة: هكذا كان وهذا ماهو كائن وأنه لأسف صريح على روعة الفارس القديم، وعلى ابتهاجه وإيمانه، وعلى رحابة البحار يلوح بين السطور.

ثم أليست هي شرارة من دون كيشوت تلك التي توقدت في صدر همنغواي الذي هرب نحو السباع الافريقية، نحو الحلبات الإسبانية ليصبح صديقاً لمصارعي الثيران. ذلك هو القلق والتذمر، وشوق المبدع لسفر وفرار الروح المبدع من الراهن

الذي يقتله ويلاشيه والذي يخيفه أكثر مما يخيفه التفتيش «المقدس».

إن بعض أفضل فرسان «الروح» في عالم يغترب فيه الإنسان عن مجتمعه ونفسه، يفضلون أن يحاربوا طواحين الهواء أو السباع الإفريقية، على أن يتعاطوا مضاربات البورصة والويسكي. إن سلسلة أحادية الصورة وأحادية شكل اشتهاء الملذات لايمكن أن تنقذ الإنسان من «اللاشيء» الذي يرين عليه تدريجياً. والويسكي ومضاربات البورصة ومباريات الملاكمة وأفلام الغانغستر والسيارات - ذاك كله ضرب من غوص مسعور في الراهن وخوف من المستقبل. ذاك هو ضياع المثال. والمثال هو وليد الإيمان بالمستقبل، وليد الإيمان بالإنسان، وليد التفاؤل.

وهنا إحدى أكبر مفاتن دون كيشوت.

نحن نعلم أن المثل لا يمكن أن تتحقق إلا في ظروف اجتماعية محددة. وفي الحالة المعاكسة تتحول إلى طوباوية. ولكننا نعلم أيضاً أن مثل البيان قد اتهمت بالطوباوية.

إن السعي نحو هدف، واستكناه المستقبل والإيمان به هي التي تضفي معنى على حياة الفرد والمجتمع وتلهمها وتزينها.

الدون كيشوتيون - هؤلاء الخياليون - هم في أغلب الأحيان، واقعيو المستقبل.

ولهذا فأن تتعرف على دون كيشوت وتألفه لا يعني فقط أن تصبح حالماً وخيالياً وإنما يعني قبل كل شيء أن تملك أعظم ابتهاج بالحياة وأعظم إيمان بالمستقبل.

* * * * *

جولیین سوریل

أمام امتحان الجزويتيين

يبدأ تاريخ جوليين سوريل من تاريخ نـابليون. لقـد انقضـت أيـام شـباب ابـن الفحام في عزلة في جبال يورا تحت ظل «الإمبراطور» فقد دخل نـابليون في روحـه باكراً جداً. وعلى الرغم من أن الشاب يتنصل مراراً من قدوته فإنه لـم يستبدله في عمق كيتونته. كما أنه لم يتحول عن حبـه الوحيـد الكبيـر للآنسـة رينـال. وفـوق ذلك، لقد رسخ الكورسيكي السمات الأساسية للبطل من حيث الطبع ومن حيث التكوين.

من العسير أن نتصور مدى تأثير حيـاة نـابليون الصاخبـة علـى خيـال الشـبان الفرنسيين والموهوبين والطامحين منهم خاصة ممن ليس لهـم سـمات نوعيـة خاصـة. فحتى الثورة، ظلت الحياة تسيل، في أطر النمط الإقطاعي الميتة. لقد انغرزت الأطـر الفولاذيـة لنمـط متحجـر في لحـم النفـوس المبدعـة الشـجاعة الحـي. ولكـن هـاهي «أعجوبة» تحدث. يظهر من الشـعب ضـابط عـادي مجهـول يتـاح لـه أن يتلاعـب بالرمز الأسمى للسلطة الإقطاعية - يدحرج تيجان الملوك لتظل طوال خمسة عشر عاماً مثل كرات يلهو بها الأطفال. قلة هم الذين تلاعبوا، حتى ذلـك الحـين وبمثـل هذا المرح، بذروة السلطة الملكية، ذات الألقـاب الأكـثر «بريقـاً» كمـا فعـل هـذا الرجل القادم من مكان ما من جزيرة من جزر البحـر الأبيـض المتوسـط والـذي لا يجيد اللغة الفرنسية.

وقلة هم، حتى ذلك الحين، الذين أثاروا الخيال الإنساني أكـثر ممـا فعـل. لقـد امتـلأ الأدب الفرنسـي «بالنـابوليونيين». وليـس الأدب وحـده. فبعـد الثـورة

والإمبراطورية الأولى أصبح بمقدور كل شاب فقير، لا يعوزه الطموح والقوى، أن يحلم بكل شيء، بكل ما يتمنى، وأن يؤمن بإمكانية تحقيق ذلك. لقد اختلطت الحدود مابين الواقع والحكاية. ذلك لأن حكاية خيالية قد حدثت في التاريخ، قبل خمسة عشر عاماً، ذلك لأن مصيراً بشرياً خيالياً قد تحقق، مع أن البشرية ماكانت تؤمن بتحققه. ويجب ألا ننسى: أن نابليون الشاب الشجاع قد غير حدود الدول الأوروبية بأسهل مما كان أترابه المنحنون على مقاعد الجامعات يحفظونها.

ولهذا امتلأ الأدب الفرنسي «بورثة» نابليون - من الشبان: جوليين وفابريتسيه وليوسين وكامل «معرض» أبطال بلزاك من راستنياك حتى الفقير الحالم ليوسين في «الأوهام المضيعة». ولكن الحياة الفرنسية والأدب قد أفعما، في الوقت نفسه أيضاً بالأوهام المضيعة. ذلك لأن زمن النابوليونيين والمجد الباهر قد انقضى مع آخر دوي مدفعي فوق تلال واترلو ومع الدوي الجاف لصلية العقاب التي اخترقت جسد «الأكثر شجاعة من الشجعان» «الأمير الموسكوفي» نيي.

ولقد دخل الإمبراطور الأدب الروسي، ولكن باعتباره عدواً. فقد طرحت على العكس من ذلك، مسألة مقاومة نابليون، مسألة الإنسان المثقف داخلياً والمتحرر: العديدون من أبطال تولستوي ودوستويفسكي من بلاتون كاراتايف حتى الأمير ميشكين ومن نيخليودوف حتى راسكو لينيكوف.

ولهذا بالضبط بدأ تاريخ جوليين سوريل بتاريخ نابليون، من تلك الصورة الصغيرة «بورتريه» التي يخفيها في قش فراشه الفقير في حصن النبيل الريفي - البسيط السيد دورينال.

وكم تبدلت الحال الآن؟ حل الفوشيون محل المارشالات. هذا زمن الثلاثينات من القرن الماضي - منطلق البرجوازية ومجدها مقترنان بهرم الأرستقراطية، التي اجتاحتها عاصفة الثورة وحروبها. لقد أصبحت هذه الأرستقراطية مقطعة ومصففة بشفار المقصلة. وعبثاً، تحاول المحافل وقصر الدوق دي ارتوا سكب الدم الأحمر في وهن الشيخوخة الشاحب المزرق.

ان آخر مواطن يستطيع الان، فعلاً، أن يحلم بالسلطة والمال. أن يحلم وحسب. فقد صار عسيراً أن تصبح جنرالاً في الثلاثين من العمر وأن تجتاح أوروبا

بفرقتك. فمن كل مكان تزحف نحو الذرى القطعان الماكرة الخبيثة من البرجوازيين. في حين ماتزال تحط على الذرى ذاتها شارات الأرستقراطية.

وبقي طريق وحيد للارتقاء الأسرع - الكنيسة، لقد أقام الإصلاح محفلاً مطلق القدرة. وليس مصادفة أن يدرك سوريل الطموح أن «الآن بإمكان الأساقفة في الأربعين أن يكون لديهم دخل مقداره مائة ألف فرنك وهو أكثر ثلاث مرات مما لدى جنرالات فرق نابليون المشهورين».

منذ خمسة عشر عاماً فقط رغب جوليين سوريل ابن الفحام الفقير في أن يصير ضابطاً وأن يطلب المجد في ميادين القتال. ولكن الحال قد تغيرت. وهيمنت الكنيسة الكاثوليكية على فرنسا. والوصول الأسرع إلى المجد والنجاح يمكن أن يتحقق «بخطوات» الروحاني المزعنة البطيئة. وصار لزاماً على جوليين أن يستبدل مثله، نابليون بمطران شاب يقف طويلاً أمام المرآة ليبدو أكثر صرامة ومهابة لدى مباركة الشعب.

وثمة طريق آخر أيضاً للارتقاء السريع: إنه التجارة، المضاربات، الصفقات، الغش القاتم، الخبث، والتي تصب كلها في الجريمة - وهو الطريق الذي اختاره أكثر أبطال بلزاك.

ولكن جوليين أنقى وأسمى بكثير من طريق كهذا.

لقد ترعرع خيال جوليين تحت ظل الثورة، وبريق الحروب الأحمر، أما حياته فيجب أن تسيل تحت ظل المسوح الأسود. وذاك هو الأحمر والأسود.

إن أحداً، وحتى بلزاك، لم يصور بمثل هذه القوة والصدق التصادم بين الأحلام والخيال الملهم لشاب موهوب جداً وبين الواقع التافه السافل الأبله الذي يضطر للحياة فيه.

لقد واجه جوليين سوريل خلال جميع مراحل حياته الكره والإحتقار وإلى جانبهما الرياء والسفالة والتفاهة. إن صورة النصاب المنتفخ والمتفتح، مدير السجون الذي سيصبح محافظاً أو نائباً - السيد فالينو - هي صورة نموذجية جداً. وليس مصادفة أن يجلب فالينو هذا ممثلاً لمحلفي القضاء الحكم بالإعدام لجوليين.

وليس مصادفة أن يكون ثمة أصبع في هذا الحكم للكاهن فريلر وللعديدين من الروحانيين والجزويتيين الذين يبيعون قطعاً من الجنة للمؤمنين كي يضمنوا جنة في الأرض. إن مختلف «الكهنة الفريلريين والكهنة القسطنديين» وكل الروحانية الجزويتية تتصادم مع الروحاني الشاب.

إن أكاذيب المجتمع البرجوازي حول المساواة وإيقاظ خيال الشبان الشجعان من الشعب تقاتل قتالاً مستميتاً خلال رواية ستاندال. فأمام الجولين سوريليين تتعرج مسارات ثعلبية لنسق اجتماعي سافل. تلاحقهم عليها خطايا في المنشأ، في الماضي، تعرقلهم، تنصب لهم الشراك. إنهم عطاش للبطولة ويكشر أمامهم وجه النصاب المحتفي. عطاش إلى المجد يرن أمامهم الكيس الممتلئ. عطاش إلى حياة سامية جميلة، تلتمع أمامهم شعل خبيثة في عيون الروحانيين الناظرة رياء إلى الأرض.

المجتمع يرغب في الإستفادة من قواهم، ولكن بأن يجعلهم دواب حمولة مطواعة مقرونة إلى عربة ظفر الفالينوفيين والكهنة الفريليريين والمراكيز الدولامولوفيين.

من الإصطدام بالحواجز الاجتماعية تأتي عظمة أبطال ستاندال.. ذلك لأن من العسير أن يقرن الجواد الجامح القوي الذي خلق للسباق الحر إلى عربة أقذار.

وثمة حقاً شبان مبتهجون متقدون يموتون تدريجياً تحت ضربات تفاهة اليومي الدائبة، يتحجرون في عاداتهم، تنطفئ عيونهم وتصعب عليهم معرفة أنفسهم في صور شبابهم.

آخرون - الأطيب، يفضلون أن يحلموا حياتهم بدلاً من أن يعيشوها. والقسم الثالث - الأكثر طيبة - يفضلون أن يصبحوا مناضلين، لأنهم يخافون الوسطية المبتذلة أكثر مما يخافون الهزائم والإخفاقات ومنصات الإعدام.

أبطال ستاندال يكافحون ضد المجتمع. وجولين سوريل يكافح دون كلل بطريقته بأسلوب أكثر صفاء وروحانية وأسمى من راستيناك على سبيل المثال.

ويرد سؤال: هل جولين سوريل حالم؟ إنه يحلم قليلاً في الرواية ويعمل أكثر،

يحسب، يضع خططاً استراتيجية، ينافق، ويتجه نحو أهداف محددة. وجولين ينشط دون إنقطاع: منذ اللحظة التي يدق بها باب المحافظ السيد دورينال وحتى اللحظة التي أطلق فيها النار على السيدة دورينال.

وأنا أرى أن جولين سوريل حالم، إنه أحد أبرز الحالمين المتعين في أدب القرن التاسع عشر.

*****

خلال أيام الثورة قال رئيس الدير سيينس، الألمع بين المتحولين إلى الكنيسة من الروحانيين إن باريس تنجب مثقفين جيدين وأما الريف فينجب طباعاً جيدة. وهذا لا يخص فرنسا وحدها. حقاً إنها لجميلة لوحة شبان، مازالوا فتياناً، وهم محاطون بالكتب في صمت المنظر الريفي الهادئ، ويحلمون بمستقبل كبير. وبعضهم لا يحلمون وحسب بل يعدون للمعارك الكبرى في سبيل حياتهم القادمة. إنهم يرسمون بهدوء خططهم المؤدية إلى أهداف محددة ثم يثبتون طبعهم وكل شخصيتهم ونظرهم على هذه الأهداف البعيدة.

إن شباناً كهؤلاء ليشبهون الفتى دي ارتانيان الذي ظل أعواماً يتعلم المبارزة حتى امتلك أدق دقائق المهارة وصار جاهزاً تماماً ثم ظهر على الحلبة الباريسية الكبيرة. لم يعرفه أحد، ولم يتتبع أحد كيف ترعرع وكيف تعلم. لقد جاء من صمت الريف ليحمل الرعد والصواعق، كان مستعداً تماماً، ناضجاً، لا يهزم - «أفضل سيوف فرنسا».

وجولين أيضاً، وحيداً بين جباله، لم يحلم وحسب، بل حدد طريق مستقبل تطوره، والأهم - حدد طبعه، وفرض تلك السيطرة على نفسه، والذي سيظل مستغرباً في بيت السيدة رينال وفي بيت فالينو، وفي الحلقة الدراسية «سيمينار» وخاصة حين يتتبع خطته النفسية المرسومة بدقة للهيمنة على أغنى وارثة - ماتيلدا دولامول. هنا تعلم أن يكره وأن يحتقر، لأنه صار يحس تفوقه المعنوي. هنا اختار سلوكه الرئيسي - الرياء. هذا الفن الدقيق المعقد. وهنا قرر أن يجر المسوح المرتبطة بالرياء والدهاء. وهنا تعلم أن يتظاهر ويصبح ممثلاً.

وفوق كل ذلك يخفق خياله الجامح. والخيال مرتبط، أبداً بالأحلام. وماذا بقي

لجوليين سوى أن يحلم؟ النجاحات الأولى جنّحت الأحلام: جوليين موهوب، ذاكرة عجيبة. فهو الآن يعرف اللاتينية ويكتبها غيباً. ولقد أثار استغراب الأب شالان وأصدقائه. وفتيات القرى صرن مبهورات بجمال جوليين. ولكن أحلامه تطير بعيداً، نحو الحياة الكبيرة، نحو إخضاع كل هؤلاء النبلاء والبرجوازيين البغيضين، المزدانين بأكياسهم، وبخدماتهم للاصلاح وبألقابهم، الذين سيظلون دائماً يحتقرون الفلاح الصغير الفقير.

لم يجنّح هذا الشاب الأحلام وحسب بل والإرادة أيضاً. «ذكريات من القديسة ايلينا» و«الاعترافات» لروسو هما مايقرأه جوليين بشغف. ومن هنا ينبع خياله. وهنا شحذ «شيش» كراهيته وتصميمه على الكفاح. هنا عرف أنه لكي تسيطر على الآخرين يجب أن تتعلم كيف تسيطر على نفسك. نابليون وروسو هما ينبوعا الإرادة والحلم، وقبل كل شيء طبعاً، هناك المنشأ الوضيع ومعرفته بجبروته الذاتي، والحواجز الاجتماعية.

بين الجبال، ووسط المؤلفين المحببين امتلأ قلب الشاب المتوحد بالبطولة والنبل وتكريس الذات كلياً. وكان بإمكان هذه الصفات أن تتدفق بقوة لو أتاحت لها ظروف الحياة القادمة ذلك. فما الذي حدث؟ إن جوليين سوريل محاط بالكراهية حتى في بيته بالذات ومحاط بالكراهية في بيت رينال وفي السيمنار وفي بيت دولامول، وفي كل مكان. ولهذا طمر تساميه وبطولة طبعه باكراً بكتل الإحتقار الثقيلة. لقد ثقف كراهيته واحتقاره وغذاهما. وحين يكون درب الموهبة والعبقرية مسوراً بأسوار اصطناعية تكونان مؤهلتين لإجتراح الأعجوبة. هكذا حصل لروسو وفولتير وميرابو ودانتون.

إن شعوراً نضيراً متوتراً ينظم الإرادة وكل الطبيعة الإنسانية ويوجهها نحو الهدف المحدد. ولا شيء يؤثر على انتظام الطبع أكثر مما يؤثر صدق الشعور. وجوليين مسكوب من معدن نبيل - كلي ومعقد. إنه حالم ولكن من «قبيلة» الحالمين الديناميكيين. إنه يتبع حلمه بنضال دؤوب لا يكل.

وبغض النظر عن النساء اللواتي صادفهن لم يكن جوليين شهوانياً. حتى أنه لم يبحث عن النجاح من خلالهن كما فعل بيل آمي بطل موباسان الأكثر ابتذالاً.

وهو ليس من المولمين والطماعين، ولا يحب الصالونات. هذا المتوحد لم يقع، ولو مرة واحدة، في حال محدثي النعمة. إنه على العكس من ذلك ظل في كل مكان وحيداً، متعالياً، مفعماً بالكبرياء الباردة يمر عبر زمن المتباهين المغرورين وضيقي الأفق المستعجلين، والنبلاء، المهتمين دائماً بصفقاتهم وبغشهم القاتم..

جوليين يحلم بمجتمع أسمى للمشاعر النبيلة والطباع الجريئة، وللأحاسيس المتمدنة حيث تستطيع الموهبة أن تنطلق حرة. (كان المجتمع المنتعش حلم ستاندال) ولكنه يعيش وسط الفالونوفيين. إنه دون كيشوت يحارب من أجل مملكة رائعة، ولكنه يلتقي في طريقه أصحاب الحوانيت، وقطاع طرق ونصابين في مسوح ونبلاء مسحورين ممن يخفون وراء شاراتهم الفضية قلوب مرابين جشعين أشرار. هو يتبع الطباع الجريئة فيلاقي طواحين هواء - الريناليين والدوتاليريين الممتلئين ضراوة واحتقاراً. إنه دون كيشوت يعيش في واقع برجوازي ولهذا فهو معجون من عجينة أخرى. وهو لا يلتقي من الآن فصاعداً مصادفة بالكاهن الجزويتي وإنما هو محاط دائماً بالجزويتيين، وقد أصبح هو نفسه جزويتياً، يتقنع بقناع الجزويتيين. هذا الدون كيشوت المرغم على إخفاء دروع فروسيته صيرته الحياة والمكائد شيخاً. «لدى هذا الشاب كل شيء ماعدا الشباب» - قال قائد فوجه حين كان جوليين في أوج ابهته. وكما نعلم فإن دون كيشوت كان رجلاً طاعناً في السن، حين أعادته الأحلام والقلب الذهبي شاباً.

دون كيشوت يحارب - زهوه يصب دون إنقطاع في معارك نبيلة. وجولين مرغم على أن يطلي وجهه الجميل بابتسامة الرياء. استطاع دون كيشوت أن يظهر في كل مكان. وأما جولين سوريل فيختبيء. ابتهاج دون كيشوت يشع كالألق وابتهاج جولين سوريل مختبئ تحت المسوح، تحت شبكة من الخطط، والحسابات والطرق الاستراتيجية، إن غلبة الحساب الدقيق قد حلت محل نشوة الظهور الذاتي.

جولين سوريل هو مزيج عجيب من دون كيشوت وتاراتوف - أو أن دون كيشوت قد اختبأ سريعاً تحت قناع تاراتوف، ذلك لأنه حالم في جوهره الحقيقي. ولكنه الحالم الذي ينشط. في الأدب الروسي ينتشي الحالمون بعدم النشاط، يحرقون إرادتهم بفتنة الصيغ ولكن لأحلامهم طابع اجتماعي - وذاك هو زمن الرودينيين. من جولين قد نصل إلى ميتسيشه أو إلى كومونيي باريس. ومن الصعب الوصول

إلى بافل فلاسوف من دون المرور برودين.

إن قدر جولين سوريل الحياتي أشبه بقدر فرخ البط القبيح لأندرسن. فالفتى، مثله مثل فرخ البط، محاط باخوانه، وبقرويين ماكرين، يرون أن أناقة مظهره، وأن كتبه شيء مخجل وقبيح. إنهم يضربونه ويطردونه. ويمضي عبر العالم ليلتقي «بالدجاجات والقطط» الذين لا يفهمونه فيحتقرونه. ويجهدون لتصفيته ولجعله مناسباً لهم.

ويحدث هنا شيء ممتع: يدرك جولين أنهم ماعادوا قادرين في باريس على تمثيل مآسي كلاسيكية وأنه من عجينة أخرى. فإذا أراد أن يتحول يوماً إلى تم يجب أن يتكيف مع وسطه، أن يصير الشيء الذي يظنونه إياه: فرخ بط، فرخ البط القبيح. ويتابع التظاهر. بعض النساء فقط أحسسن من التوقد والنار التي تفيض من العينين السوداوين، ومن الإحتقار البارد الذي يكنه حتى لأسمى مراتب النبلاء إنه ليس فرخ بط عادياً.

مأساة جولين سوريل العظيمة هي في أن يرتدي طويلاً جداً فوق جناحيه التميين الأبيضين، وفوق العنق الملوكي المطوي، المتطلع إلى السماء مثل تماثيل أبولو القديمة، الريش التهريجي لفرخ بط، وأن يسبح في المستنقعات، وأن ينقر القذارات وأن ينطق نصوص اللغة اللاتينية المقدسة.

لقد رمى جولين سوريل ريش البط مرتين فقط وعاد تما عظيماً. المرة الأولى كانت في الإمتحان في السيمنار أمام الجزويتيين والثانية حين أطلق الطلقة القاضية على السيدة دورينال في الكنيسة. إن هاتين اللحظتين قد مثلتا جوهر طبعه، وجمال مظهره الأخلاقي. صار جولين بعد إطلاق النار تما - شاعراً وحالماً ثائراً وخطيباً يسير بخطوات جريئة إلى المقصلة. ولقد أدرك أنه بهذه الطريقة وحدها تنال السعادة الحقة، وأنه حتى لو صار صهر دولامول وضابط حرس سيظل عليه أن يتظاهر بأنه فرخ بط، ليشبه الآخرين وأن يموت فرخ بط على الرغم من أنه مزدان بشارة مركيز. إن موته لشبيه بالإنتحار، ذلك لأنه وجد أخيراً ما حلم به. ويعود الشاب إلى حبه البسيط الصادق للآنسة رينال، وإلى صداقته القديمة مع القروي النبيل الشريف فوكه. ويفهم كم جميلاً ألا تخفي كراهيتك للفالنوغيين على الرغم من أنهم سيحملون إليك الحكم

بالموت، وألا تخفي كراهيتك للفريلرفيين «الذين لهم تأثير على القضاة المحلفين»، وألا تهتم بحب ماتيلدا دولامول الغارقة كلياً في بطولة مسرحية.

مات جولين سوريل تماً. لقد غنى أغنيته التمية - كان خطابه ممتلئاً احتقاراً وكراهية للقضاة، وجماعة ضيقي الأفق المغرورين، البرجوازيين والنبلاء، ممثلي كامل «المجتمع» حينذاك. وهذا الخطاب من أكثر الخطب ثورية في الأدب الفرنسي حتى أواخر القرن التاسع عشر.

ولكن جولين كان قبل ذلك قد فرد جناحيه التميين بكل الوعي والإعتداد ورفرف بهما في السيمنار وغنى. لم يتوقف النقاد ومؤرخو الأدب عند هذه الأغنية. أما هي فمن أجمل مافي الرواية وأكثره امتاعاً، على الرغم من إيجازها.

كان جولين صادقاً مرتين وقد كشف جوهر إبداعه ودفع في المرتين ثمناً كبيراً: دفع في الأولى طموحه وفي الثانية رأسه.

إن إقامة جولين في السيمنار هي سقوطه في مملكة الدوغما السوداء.

لقد وصل إلى هناك بعد أن تعرف على السيد دورينال والسيد فالينو وعلى الأب فريلر، وروح الجزويتية. لقد استعد للبقاء في السيمنار، وأحرز نجاحات في فن النفاق وفي السيطرة. ومذ كان فتى احتمل ربط يده طوال شهرين لأنه استرسل في مدح نابليون أمام الأب تيلان. لقد عرف متى ينبغي أن يتظاهر بالحياء وحتى بالخوف ومتى يتغلب عليهما. وعرف كيف يخدم الدوغما أو الأفضل أن يتظاهر بأنه يخدمها. ذلك لأنه بذاكرته الرائعة يستطيع أن يستشهد بجميع الدوغمات عن ظهر قلب وكل ذلك بلغة لاتينية سليمة. ولقد درب نفسه على الإحتمال، وعلى التهذيب البارد الذي يخلف انطباعاً كبيراً في صالونات المركيز دولامول.

لقد دخل جولين السيمنار لأنه عرف أن ذلك ضروري، لأن ذلك من ضمن خططه للمستقبل، ولأنه يجب أن يرتبط وثيق الإرتباط بالكنيسة الكاثوليكية، كلية القدرة التي لا تهزم.

ولكنه دخل السيمنار بعد أن عرف ملاطفات السيدة دورينال، وبعد أن خبر في البيزانسون ذاته أهليته لنيل اعجاب النساء، وبعد أن أصبح حراً نسبياً. إنه واثق من أن

أياماً صعبة بانتظاره، وأنه قد حرم من حريته وأنه قد وقع في وكر الدبابير، ولكن لا أهمية لذلك. إن الطموح مسيطر على هذه الروح إلى جانب حب الذات المغيظ. وهي تتلوى تحت سياطهما كما يتلوى معذبو أنفسهم من رهبان القرون الوسطى.

إن وصف إقامة جولبين سوريل في السيمنار هو مقالة حول النفاق المتخفي وراء الحاجات النفسية حسنة المظهر والمنتقاة جيداً، التي تميز ستاندال.

إن الدوغمات العتيقة التي احرقت على المحارق بسببها خيرة العقول في أوربا قد دفعت مجدداً بعد الإصلاح على اعتبارها مقدسة لا تنتقص. الدوغمات قديمة ولكن الناس ليسوا الناس أنفسهم. إن تعصب القرون الوسطى، وقوة المشاعر الدينية والإيمان قد خمد في موقديهما. ولقد استبدل التعصب الشرير المتجهم بالنفاق. وما عاد الإيمان هو الذي يقف خلف الدوغما وإنما الحساب الدقيق. ولقد أوجد هذا دوغمائية أشد خطراً، لأنه غير صادق وسافل. التعصب القديم مغطى بصيغ لاتينية جافة. والنار التي اشتعلت وراء الدوغما قد تلاشت منذ زمن بعيد. بقيت وحدها الواجهات المذهبة التي خلفها مدى فارغ مدخن أسود. الكنسيون الإقطاعيون استبدلوا بكنسيين بورجوازيين. أمراء الكنيسة صاروا أصحاب مصارف. ولكن بمقدار ما يقل الإيمان بالدوغمات يزداد التمسك بتنفيذها الشكلاني وتزداد شدة التصريحات حول قداستها. ولهذا تكون الدوغمائية مقترنة بالنفاق في أغلب الأحيان.

إن ستاندال الذي لا يحب الوصف التفصيلي قد رسم لنا بعناية فائقة وبدقة وصول بطله إلى سيمنار البيزانسون: «رأى من بعيد الصليب الحديد المذهب فوق الباب، اقترب متمهلاً وكأن رجليه تنطويان.

هي ذي، من الآن فصاعداً، جهنم الأرضية التي لن أستطيع الخروج منها.

وقرر أخيراً أن يقرع الجرس. رن الجرس مصدياً وكأنه في قفر. وبعد عشر دقائق جاء إنسان شاحب مرتدياً السواد ليفتح له. نظر إليه جولبين ثم أطرق بنظره على الفور: كان بؤبؤا عيني البواب الأخضران الكبيران مستديرين كبؤبؤي عيني قطة، وأشارت الأهداب الجامدة إلى عدم إمكانية وجود أي عاطفة، شفتاه الرقيقتان انفتحتا عن نصف دائرة فوق أسنانه الناتئة. لا أثر للأجرام على هذا الوجه، ولكنه سريعاً ما

يعبر عن عدم التعاطف المطلق، الذي يشيع أكبر الهول في الشاب. إن الشعور الوحيد الذي استطاع جوليين أن يخمنه على الوجه الطويل للقديس هو الاحتقار العميق لكل الذين يرغبون في الكلام معه، والذي لا ينتمي إلى السماء».

جوليين الإنسان ذو الإحساس الدقيق الذي يعرف مسبقاً أنه يدخل الجحيم الأرضي يخاف وجه البواب القبيح. هو الذي اعتاد التغلب على خوفه يباغت هنا ويذعر. لقد لحظ الكاتب بثقة كبيرة أن لا شيء أخطر من فقدان الشعور التام. إن التعصب قمين بالإستحواذ على الشعور وأما الدوغما فقمينة بقتله. ذلك لأن الشعور يمنح التفرد وأما الدوغما فتسعى إلى التعميم، إلى توحيد النسق.

وهكذا ظل الكاتب يكشف بانتباه معاناة بطله الذي يقف في غرفة مدير السيمنار الأب بريرار. وهذا المدير يظل يكتب طوال عشر دقائق دون أن يرفع نظره للضيف المنتصب أمام منضدته. إنها لحالة صعبة على الشاب المعتد بنفسه أن يقف في الغرفة المتجهمة أمام هذا الرجل الأسود المنحني على الورق وكأنه لم يلحظه. يزداد التوتر. شجاعة جوليين المدربة مسبقاً تذوب تدريجياً. ولكن هاهو الرجل الذي وراء المكتب يرفع رأسه. تثقب جوليين فجأة عينان رهيبتان فطنتان تلتمعان وسط وجه غريب القبح. هو الآن لا يستطيع التمالك. الشاب الذي أسند السلم إلى نوافذ حبيبته بهدوء، متوقعاً الأحابيل والمباغتة، والذي يعرف كيف يسير مواجهاً الظلام، حيث قد يدوى إطلاق النار كل لحظة، يتمدد هنا في هذه الغرفة من السيمنار على الأرض فاقد الوعي. ولأول مرة في حياته القصيرة يظهر جوليين سوريل الضعف هكذا بمثل هذا الوضوح. الفتى الفقير الخائف المعذب الذي استيقظ تحت درع الطموح المتينة، هذا الفتى يقع فريسة خوفه الذي لا يرحم.

يتمالك جوليين نفسه بعد لحظة. تتملك الإرادة الفولاذية الجسد الناحل من جديد. ولكننا لن ننسى تلك اللحظة الشاعرة المؤثرة، لحظة ضعف الفتى، الذي أظهره هذا الجندي الذي هرم في السابعة عشرة من عمره.

ثمة في المشهد الموصوف تفصيل مميز، يرينا كم يعرف ستاندال جيداً النفس الإنسانية: حين تماسك جوليين رأى مصادفة خلال النوافذ الضيقة القائمة طيوف الأشجار في الحقل. لقد بدت له وكأنها أصدقاء قدامى يساعدونه على التماسك،

لأن هذه الأشجار تتكلم في هذه الغرفة الباردة المعتمة الغامضة على شيء محلي، معروف، إنه هنا متصل بالحرية والجبال والطفولة.

تماسك جوليين وانتصب متوفزاً غير واثق وبدأ يقدم أجوبة براقة على لغة الأب بريرار اللاتينية الأكثر نقاء - إنه مدير السيمنار. ماعاد ثمة وجود للفتى الصغير المستوحش الخائف. إن الجندي الطموح المجرب يدخل سيمنار البيزانسون.

لن نتذكر وصف إقامة جوليين في السيمنار. فهو يقر أنها كانت أكثر أيامه سواداً. ولكن ثمة هنا لحظات نادرة من وجهة نظر علم النفس ومن ناحية استجلاء طبع جوليين، وهذه اللحظات من أقوى اللحظات وأمتعها في إبداع ستاندال وفي الأدب الفرنسي، هنا تختفي عملياً السيدة دورينال وماتيلدا دولامول، وتلك التفصيلات النفسية التي تكشف كنه البطل الذي ينجز مالا ينتظر منه أبداً الإعتدال المبتذل. وهنا تنعدم الصفحات المكثفة، حيث يقاس الزمن بمقام المعاناة غير المتناهي، لا بالدقائق والثواني.

لقد رسمت هنا بدلاً من ذلك لحظات أهم من وجهة النظر الاجتماعية، وأعمق من وجهة النظر النفسية - إنها علاقات جوليين مع السيمناريين وتدعيم قواه الداخلية للمقاومة، ثم العلاقة بين الدوغما الكنسية والنفاق.

ماهي علاقات جوليين بزملائه السيمناريين الذين يشكلون جماعة خاصة؟ من هم هؤلاء الشبان الذين أحبوا أن يصيروا قديسين في فترة بدأ يزدهر فيها مجدداً جبروت الكنيسة الكاثوليكية؟

العدد الأكبر منهم قرويون رغبوا في خدمة الطقوس الدينية بدلاً من أن يفلحوا الأرض. ولكن ثمة هنا من جميع أصناف البرجوازية الصغيرة. أكثرهم أفظاظ، بسطاء وبلداء، محرومون من التمدن والرقة والمشاعر السامية النبيلة. وهم يسعون لإبدال انعدام النوعية بالتظاهر بالإيمان بالدوغمات الكنسية، وضعفهم الاقتصادي بالتظاهر بالإذعان العبودي، وفقرهم الروحي بالدهاء والمكر. و«الآباء المقدسون» يساعدون على تنيمة هذه السجايا. ويتحول الفلاحون الطيبون تدريجياً إلى امعات، إلى جواسيس ووشاة، يسبحون كالزواحف في مستنقع الدوغمات ويشعرون أنهم بخير في اعتدالهم، ذلك لأن الدوغما هي المكان الذي يحس فيه الإعتدال أنه في

بيته. إن الرغبة بمضاهاة الرؤساء تغذى لدى الشبان التزلف الذي يتعمق بدأب حتى في أصلب صخور الطباع. إن العلاقة المتبادلة بين النفاق والدوغمات وضيق الأفق هي مجتمع السيمنار بعينه.

أي دوغمات هي؟ إنها الدوغمات الكنسية المعروفة جيداً، التي تحجرت خلال القرون الوسطى، والتي بعثت مجدداً مع الإصلاح والمحفل. ولكن الخوف من تفسيرها الشخصي الحر قد تنامى الآن. يجب أن يتلاشى كل ما هو شخصي من العلاقة بها. الكنيسة متيقظة، لأنها لم تنس أنه قد خرج من وسطها سييس وريغوار وتاليران وفوشه. وهي متيقظة، خاصة، تجاه النفوس المبدعة، الشجاعة، التي لا ترضى بدور المفسرين الأبدي، والتي تحاول أن تفكر مستقلة، وأهم من ذلك - أن تحس مستقلة. وكل مسعى إلى الظهور الشخصي ينمى إلى الخطيئة، وهذا الأشد خطراً. حتى الأجوبة الجميلة عن الإمتحان في الدوغمات الكنسية تنمى إلى الخطيئة البينة.

ولهذا فإنه من الأهمية بمكان أن تظهر تماماً كالآخرين، هادئاً، دون شخصية، متذللاً، وأن تظهر السعي، فقط، في الخنوع، والخيانة والوشايات. يجب أن تؤكد ورعك دوماً. يقول المؤلف: «يمكن أن تأكل بيضة في السيمنار، لتظهر ورعك».

الطلاب الأقوى يخفون معلوماتهم عمداً، كي لا يثيروا شبهة الآباء المقدسين وحسد السيمناريين. إن شازل، الأفضل إعداداً بينهم، ينثر متعمداً في كتاباته حماقات أو أموراً سوقية ترميه في المكان الخمسين من الأقدمية العامة. وبينما تعتبر كل فكرة حية أمراً سوقياً في صالونات باريس فإن الفكرة الحية تبدو هنا من أثقل الخطايا.

وماهي مثل السيمناريين؟ هاكها معدة من قبل معاون عميد السيمنار، رئيسهم الروحي الأب كاستانيد. يمكن أن يقال للكاهن: «بمقدار مايساوي المكان الإنسان.. الإنسان يساوي المكان.. أنا الذي أكلمكم، رأيت الأبرشيات الجبلية حيث الدخل الجانبي أكبر من الدخل الجانبي لكهان المدن. هناك يعطون النقود دون أن يحسبوا، الفراريج المسمنة والبيض والزبدة الطازجة وآلاف التوافه الأخرى. والكاهن هناك هو الأول دون منازع! ليس ثمة غداء جيد لا يدعى إليه، مكرماً...

إلخ» (ص٢١٩ - المجلد الأول) ثم يتكلم فيما بعد على الطرق التي يمكن أن تكسب بها الأبرشيات الأغنى المزيد من الدخل الجانبي.

السيمناريون أنفسهم يحلمون بالأبرشيات الأغنى، يروون حوادث استطاع فيها كهنة شبان أن يتسلوا مع أساقفة تاريخيين ممتعين أو أن يحزوا بعناية في الطبق لحم الأسقف وحصلوا بهذه الطريقة على أبرشيات أغنى، وغير ذلك.

هكذا، يحلم هؤلاء الشبان. كأن الذين يتكلمون ليسوا شباناً بل تجاراً وباعة متجولين موسوسين. ضيق الأفق متمنطق هنا بالدوغما الكنسية، التي تقونن اعتداله وبالورع الذي يقنّع سفالته.

معلوم أن جولين سوريل قد عاش بين هؤلاء الناس السود أشد أيام حياته سواداً. لقد تعلم كيف ينافق، ولكن لنفاقه دوافع روحية، والنفاق هنا فظ وبدائي. وقد تعلم كيف يخفي أفكاره، ولكن هل يقارن بمن ليس لديهم ما يخفونه؟ وتعلم كيف يغطي تفرده، فهل تمكن مقارنته بمن ليس لديهم فرادة؟ وقد اعتاد أن يهمل التوافه وفي السيمنار لا أهمية إلا للتوافه. إنه أكثر تمدناً، أكثر كياسة، أجمل، وأذكى منهم جميعاً. ولكن كيف يفعل حتى لا يظهر ذلك؟

ولأن الاعتدال لا يثق بنفسه فإنه يلجأ إلى الدهاء والتسطح، إلى النضال الخفي ضد الموهبة. والموهبة هي السمو فوق المستوى العام. وهي عار على الاعتدال وإهانة له.

ومن المعروف أن كل المجموعة قد شكلت اتحاداً ضد جولين. الحسد يجعل نظر المعتدل حاداً فيرى حتى مالم يستطع الآباء الجزويتيون الدهاة رؤيته. ولقد شعر السيميناريون بقلوبهم المتجلدة النار التي تتوقد تحت جلد جولين الشاحب. أحسوا أنه من سلالة أخرى - وليس مثلهم. وكرهوه. صاروا ينبشون حقيبته، يبحثون عن دليل، ويشون به. ولقد سموه بأخطر مايمكن أن يسمى به كاثوليكي: دعوه مارتن لوثر. الحسد والإرتياب والشر، هي نفسها لدى الأناني، شريحة من ذلك الليل الروحي الذي يطلقه حول نفسه. أما هنا فهي الجو الطبيعي.

تعلم كيف يتعامل مع كل ظرف، وصار ستراتيجياً ممتازاً في النضال لإخضاع الناس، وجولين يحس الآن وكأنه موهن. إن نفاقه - «سلاحي الوحيد» - كما

أعلن باعتداد - لضعيف في مملكة النفاق هذه. وفكره المرن لا يمكن أن ينشط وسط عقول السيمناريين السمجة الثقيلة المسبوكة من دوغمات. ومن الصعب على مِغْولهِ «شيشه» الدقيق أن يتعامل مع سيوفهم الثقيلة الصدئة.

وثمة لدى السيمناريين ماهو أدهى، مما لم يعتد جوليين على الصراع معه: إنهم قادرون على إخفاء شرورهم الصغيرة، وحسدهم الضئيل وراء بعض المبادئ الكنسية. إنهم لا يهاجمون مالم يختفوا وراء درع مبدئية «مرعبة». إن وجوه ذئاب أكثر أنواع الحسد والشر والنميمة سفالة، تتخذ مظهراً جدياً شريفاً، حين تضع أقنعة المبادئ الكنسية الصارمة.

بكم من الدهاء يستطيع هؤلاء الشبان البدائيين أن يصطادوا جوليين في اللحظات التي لا يسير فيها مطرقاً إلى الأرض بناظريه. وحين لا ينجح باتخاذ تلك المشية غير الآثمة للكاهن الشاب، التي ليس فيها شيء من العالم. كيف يلتقطون بحواسهم البليدة أصلاً والمتيقظة والمسنونة حسداً أقل ارتعاش في صوته أو أية ارتجافة عصابية تهرب عبر جلده الحساس، وكأن جوليين ليس بينهم، وكأن أحلامه قد حملته إلى مكان ما بعيداً، وسط أماكن وهمية أو أرضية؟

لم يجد جوليين شيئاً يواجه به هذا الإستياء العدائي الخفي الأخطر من أي طعنة خاطفة حادة. بواعث جوليين تتنحى عن العقول المصفحة بالدوغمات، لأنهم برابرة أولئك الذين لا يتبعون سوى أفكارهم البدائية. هؤلاء الشبان ليسوا قساة بل هم أخطر من ذلك: إنهم بلا شفقة. نفوسهم خاوية من المشاعر والأفكار والخيال.

لكأن ستاندال أراد من وضع بطله بينهم أن يرسم إنساناً مصلحاً وقع بين برابرة.

وفي المستقبل ستكون لجوليين لقاءات غير مريحة: ابتسامات سخرية ضباط الحرس في صالونات دولامول، واحتقار الأرستقراطيين. ولكنه هناك يستطيع المقاومة: حرمهم أجمل وأغنى وأنبل فتاة. وهو وسط ضيق الأفق المزدهر هذا دون حول. لقد اعتاد ملاحقة الشروخ في الطباع الإنسانية والتسلل بصبر دائب إلى هناك، وهو الآن لايستطيع أن يفعل شيئاً. النفوس الفظة البسيطة متوفرة في وسطها

الواقعي – ضيق الأفق وفي جوها الواقعي – الدوغمائية الجافة.

ولهذا فإن كرامة جوليين المنفعلة المتعالية، التي تتلقى الجراح بسهولة، تختفي هنا عميقاً تحت الجلد، وكأنها قد استحالت بأكملها إلى جرح. إن جميع زملاء جوليين ينظرون إليه نظرات عداء – ولهذا يحتاج إلى قوة. لقد حاول باستمرار أن يتواءم مع وسطه، ولكن هذا لم يتح له.

النجاح يأتي فجأة وبطريقة مختلفة: حين أرسل فوكيه إلى جوليين دجاجة غابة وعرضها على الجميع بدأ السيميناريون يرضون، ومن جهة أخرى آمنوا أن جوليين ابن والدين ثريين. وحينما دعاه المطران إلى الغداء، انحنت نفوس العبيد تلك أمام نجاح الثراء. والأمر الذي جهد جوليين عبثاً لبلوغه بأقصى الجهد حمله إليه حادثان عاديان هدية: إنه خوف السيمناريين. إنهم لا يقوون على الاحترام. بإمكانهم أن يخافوا، وإنه لمن السهل أن يقيم الخوف في النفوس وإنه لعسير خروجه من هناك. وهو سرعان ما يتحول إلى مداهنة. وحين تحس النفوس الصغيرة الرعاية من فوق تستبدل الحسد بالتزلف. وليس ثمة سوى حاجز دقيق بينهما.

وهنا بدأت حياة جوليين تنتظم. ينتظره نجاح باهر في الامتحانات: الدرجة الأولى وجائزة. سينتصر طموحه الآن. ولكن جوليين سوريل يقع في الامتحانات في غلطة مصيرية.

في الامتحانات يجيب جوليين بمساعدة الذاكرة فقط. وبمنطقه الجاف البارد الشكلاني الذي لا يلامس جوهر شخصيته. وبثبات بارد يحفظ جوليين الدوغمات كالإنسان الآلي: بدقة ومنطق ولا مبالاة. دقيقة هي أفكاره، وتفسيراته وكلماته. كم تذعن له دائماً ذاكرته؟

إن بعض الموهوبين قوة خيال تكون لهم ذاكرة واضحة ودقيقة. وهذا مزج ممتع لصفتين متضادتين.

ولكن الجزويتيين، هؤلاء «الآباء المقدسين» الذين نبشوا حقائبه، الذين ترصدوه، والذين أصاخوا الأسماع وراء بابه، الذين جهدوا للتسلل إلى ما وراء أهدابه المسدلة وإلى ما وراء ستارة منطقه الدقيق، يعرفون أنه ليس معهم. إنهم يبحثون عن طريقة لاصطياده وكشفه. ولكن من الصعب كشف تاراتوف الشاب.

ومن الصعب وقوعه في الأحبولة. وقناعه غير شفاف. وهو يبدو غارقاً تماماً في الدوغمات والإذعان والطاعة.

ومضت الامتحانات تباعاً ونجح جوليين فيها. ولكن، هاهو أحد هؤلاء الجزويتيين، هؤلاء «الآباء المقدسين» أكثر حكمة وأدهى، وقبل كل ذلك، الأمهر في علم النفس من الآخرين يلجأ إلى خبث مهذب، إلى وجهة نظر فائقة الدناءة في علم النفس: لقد جر جوليين تدريجياً لأن يتعرى من دقة أجوبته ووضوحها. وبدأ الشاب الطموح ينتشي بالنجاحات. وهذا أحد الانتشاءات القليلة التي سمح لنفسه بها جوليين. لم يتكلم ستاندال المقتضب على مجرى الامتحان. ولكنه أتاح لنا الإمكانية كي نتخيل كل شيء.

ازداد إلهام جوليين. ظهر الإحمرار على وجنتيه الشاحبتين. ارتفعت الأهداب المسبلة. وشرعت العينان القاتمتان تلمعان.

وهكذا يلقى الجزويتي أسئلته منهجياً ويكمل الأجوبة مدغدغاً بحذر حب الشرف لدى الشاب. وتدريجياً وبحذر فائق وبتودد القطط يشرع بترك جو الدوغمائية والدخول في الأدب. هنا يتنفس بحرية، الهواء شفاف ونظيف، يهب بأنفاس جبال الوطن وزهوره، بالحرية والإرادة، بأحلام الشباب الجامحة. وهنا تتوهج شمس الشعر الوضاء.

ويدور الحديث حول هوراتسيه وشيشرون والشعراء الرومان. يتحرر جوليين من سلطان الدوغمات. يرميها عن قدميه مثل قيود مضنية ويحس كيف ينفرد الجناحان التميان. يبدع جوليين. لأول مرة ينسرب الكذب والنفاق من جلده. يحس سعادة سامية: يكشف جوهره الحقيقي.

لقد فتح الجزويتي بيدين باردتين ولكنهما خبيرتان لجراح مجرب روح السيمناري ونفخ على الجمر الخفي. لقد بلغ هدفه. رأى أن جوليين ليس متواضعاً وليس هادئاً وغارقاً في الطاعة والإيمان بالكنيسة. إنه منافق. إنه هرطيق. بإمكانه أن يبدع وليس ثمة خطيئة لدى الجزويتيين أكبر من أن تبدع.

ويقاطع «الأب المقدس» – هذا السادي الرفيع – جوليين بابتسامة ماكرة. لقد أضاع الشاب الوقت دون جدوى بالاطلاع على هوراتسيه وعلى المؤلفين

الدنيويين غير اللازمين. ووضع له أدنى علامة. وهبط جوليين إلى الدرجة ٢٦٠ على قائمة الإمتحانات. وقضي الأمر مع طموحاته. لقد خسر كل الذي بناه بكل تلك الجهود.

وثمة شيء آخر هنا أكثر دقة بكثير. لقد أخذ جوليين بالإبداع وانغمر كلية بالزهو، ذلك الزهو، الذي يستبعد كل اعتبارات الحذر المسبق، الذي يحرق أسوار الدوغمات، ويندغم بالإلهام. وإنها للحظات نادرة تلك. لا تعرفها إلا النفوس المبدعة. وهي نادرة، خاصة، لدى جوليين. وستزوره مرة أخرة فقط - حين سيلقي خطابه الاتهامي وقد تكون زارته وهو في طريقه إلى منصة الإعدام - إلى الموت البطولي الذي يشبه الإنتحار. وحينذاك يهتف المؤلف: «لم يكن هذا الرأس شاعرياً مثلما كان حين أوشك على السقوط».

في مثل هذه اللحظة السامية ترن كلمات الراهب الباردة الهامسة معلنة أن: «جوليين قد أضاع الوقت على هذه القصائد الدنيوية وأنه قد بلّد رأسه بأفكار مجرمة لا نفع فيها». البسمة الحقود الساخرة الماكرة لصياد وجد في احبولته صيداً ثميناً نادراً هي حمام بارد للبتر يطفيء دفعة واحدة الشعلة في قلب جوليين، ويقص جناحيه ويلبسه جلد البط.

ويتماسك الفتى لحظة:

«أنا أحمق، ياسيدي، وأنت مصيب» قال جوليين متواضعاً حين فهم المكر الخبيث الذي أصبح ضحيته.

ليس في هذا الجواب الجاف البارد تعب ولا خوف، لا خيبة أمل ولا أسف وإنما غضب حبيس على نفسه، غضب إنسان قوي وقع في ضعف لا يغتفر. وهذا الجواب يدل على قوة الإرادة الضخمة التي لدى الفتى، وكيف دربها حتى الكمال على السيطرة. كيف استطاع الهبوط من الغيوم إلى الأرض، دون أن ينجرح. هو هنا جدير بمعلمه نابليون. وهذا الجواب لا يقل أهمية عن شحوب الإمبراطور الصامت، حين ذاب حرسه أمام عينيه تحت نيران مدفعية ويلنيغتون.

استمر الإمتحان الشرير عشرين دقيقة فقط. واستغرق وصفه نصف صفحة في الرواية. ولكنه ظاهرة فريدة من وجهة نظر علم النفس.

قدم بودلير في القصائد التي في نثره شيئاً كهذا. ففي قصته الشعرية «موت بطولي» قد حكى، كما هو معروف، على العقاب الرهيب الذي أعده أمير متمدن لمثله فانتشولو الذي شارك في مؤامرة على القصر. إذ حكم عليه بأن يمثل آخر أدواره قبل قطع عنقه. ولقد أخذ فانتشولو في هذه التمثيلية الفريدة الأخيرة ونسي الموت ونسي الأمير وغرق في ذهول إبداعي رفيع.

«ولكن صفيراً طويلاً، انطلق بعد بضع دقائق، مقاطعاً فانتشولو في أروع اللحظات وحز فجأة الآذان والقلوب.

أفاق فانتشولو من أحلامه مرتعشاً وفتح عينيه أولاً، ثم حملق فجأة، تنفس متشنجاً، ترنح إلى الأمام، ثم إلى الوراء، وسقط ميتاً على الخشبة».

وهاهي ذي اللوحة النفسية ذاتها، هي ذي اللحظة ذاتها، ولكنها أقوى وأكثف وأوجع حدة. لحظة الإيقاظ الممزق الحاد، غير المتوقع من الإستغراق في الإبداع، من تركيز الذات، من ذهول المبدع عن ذاته، الصافرة، هذا الخنجر الحقود الذي يطعن خيال المبدع... وقلبه أيضاً.

إن ابتسامة سخرية الجزويتي، لم تخترق قلب الفتى وإنما جرحته فقط. لم يقع جوليين ميتاً. إنه جندي صلب - كل أيام حياته مليئة بالعواصف. وهو يستطيع السيطرة. ومرة أخرى يظهر قوته وضعفه في هذه اللحظة هو قوته بالذات. إنه لم يكبر بعد ليدرك إدراكاً وإنما ليحس إحساساً أن هذه الدقائق المعدودة من النشوة الإبداعية تساوي أكثر بكثير من الدرجة ٢٦٠ على لائحة الامتحانات. ومأساة الفتى هي في أنه باسم هدفه الوهمي قد حمل باستخفاف ريش فرخ البط.

دون كيشوت يصير تاراتوف من جديد. وطريق جوليين سوريل ستؤدي من الآن فصاعداً إلى نجاحات جديدة باهرة، ستؤدي إلى قلب ماتيلدا دولامول، إلى لقب نبيل، وأبعد من ذلك - إلى منصة الإعدام.

* * * *

إن العديد من النقاد ومؤرخي الأدب ابتداء من إيبوليت تن (محاولات جديدة في النقد والتاريخ الطبعة الثامنة ١٩٠٥) وانتهاء بفرانسين ماريل البيريس ستندال

(١٩٦٠) يجدون أن جوليين لم ينل «قليلاً من السعادة، ليرغم المجتمع على أن يجثو على ركبتيه - وهو نفسه الذي أدانه..».

هذا التفسير غير صحيح، إن منطق تطور الطبع، كما رأينا، هو شيء آخر. كان بإمكان جوليين ألا يطلق النار على السيدة دورينال. وفي الكنيسة بالذات. وكان ممكناً ألا يبقى بعد إطلاق النار فخوراً متعالياً، وكان ممكناً ألا يوجه خطاب إدانته المشهور ضد المجتمع، والبرجوازية والكنيسة، وكان بإمكانه ألا يصرخ باستعلاء ضد القضاة، والمحلفين وكان ممكناً أن يسترحم المحكمة.

ولكنه يسير شجاعاً واعياً إلى المقصلة. وأكثر من ذلك - يحس أنه سعيد ومسرور وهادئ. ويلاحظ الكاتب نفسه: «كان فتياً جداً ولكنه لم يكن نباتاً غريباً في رأيي، وبدلاً من أن ينتقل من الرقة إلى المكر، مثله مثل أكثر الناس، كان قد استحسن الطيبة، التي وصل منها بسهولة إلى التعاطف، وكان قد شفي من الثقة المفرطة» (الصفحة ٢٧ الطبعة الأولى باللغة البلغارية).

ومنذ أن أطلق النار بدا وكأنه لم يعد هو نفسه جوليين سوريل الذي نعرفه جيداً. اختفت التاكتيكات والسيطرة على الذات، والطموح القلق، والمسرح الدائم الذي يعمل دون توقف كي ينال ماتيلدا والنجاح. أمامنا الآن ذلك الشاب الرقيق الحالم الذي وقع فاقد الوعي في غرفة الأب بريرار، الذي يلقي بزهو أناشيد هوراتسيه في الامتحان أمام الجزويتيين. إنه لقادم من السكينة التامة، وقد صفت نفسه من ضباب الضلال، ومن أبخرة النشاط المستنقعي وهي الآن مضاءة كالهواء فوق جبال موطنها.

لاينبغي أن ننسى أن جوليين في الثانية والعشرين من عمره لا أكثر، وأنه جميل ومحبب وقوي ومفعم بالمواهب والتوقد. وهو يعرف ذلك تمام المعرفة.. وإنه لمن العسير جداً أن يموت الطامحون. ولا ينبغي أن ننسى أن جوليين حين خطا نحو هدفه، وحين دنا من النجاح الذي ظميء له،حينذاك بالضبط، قطعوا رغبته بالحياة. حينذاك بالضبط انطفأ طموحه. وحينذاك مضى، بنقاء وشاعرية مثل كل هؤلاء الشبان الذين هلكوا في الثورات والحروب - نحو موته الباكر المتوقع والمرغوب به.

لايجوز التكلم على السعادة غير الكافية، بل على فكرة أساسية في الذهن،

حول طابع جوليين سوريل الذي جسده الكاتب المقتدر بمثل هذا العمق والإقناع.

جوليين سوريل لا يستطيع العيش ولا يرغب بالعيش في هذا المجتمع. وحين بلغ هدفه أدرك كم هو ضئيل ووهمي وبائس. وحتى لو أنه أحرز نجاح ومصير نابليون بونابرت فإن المسألة لا تحل. وأن تسيطر على الفاليفونيين والدوتاليروفيين فهذا يعني أن تعرفهم، أن تستمر في هذه الكوميديا الخطرة، التي تمر عبر السيمنار وعبر الصالونات الباريسية الأرستقراطية. تاريخ جوليين سوريل يبدأ بتاريخ نابليون، ولكنه بمعناه المعمق قد تجاوز ذلك التاريخ وفاقه.

لقد رتب ستندال الكتاب بشكل باهر: يحاكمون جوليين في مدينة البيزانسون حيث دخل السيمنار. وأطلق النار في الكنيسة وكأنما هذه الطلقة لا تدوي ضد السيدة رينال وحدها وإنما ضد سلطة الدوغما السوداء. والطلقة جرحت حبيبته الأولى ليكشف له ذلك أن هذا هو حبه الأوحد. هكذا هو ديالكتيك النفس. لقد حاكمه أكبر النصابين وأصدروا الحكم ضده وقد أصبحوا محافظين ونواباً. ويدفنون البطل في الجبال، في المكان الذي حلم فيه بالنصر والذي عاد إليه مغلوباً.

من الامتحان أمام الجزويتيين جاء جوليين سوريل إلى المحكمة أمام الجزويتيين ليحكم عليهم بنفسه. لن يقول الآن

«ارتكبت إثماً كبيراً أيها الأب». بل سيوجه كلمات متقدة تواقة:

«كلا، إن الناس الذين حصلوا على المراتب النبيلة إنما هم النصابون وحدهم، الذين كان لهم سعادة عدم إلقاء القبض عليهم بالجرم المشهود. إن المجتمع الذي يتهمني غني بالعديدين من الأوغاد. لقد قتلت وسأعاقب، ولكن فالينو الذي سيحكم عليّ هو أكثر أذى للمجتمع بمئة مرة».

للرواية جانب اجتماعي عميق إضافة إلى دراميتها. إنها إحدى أقوى الأعمال الإبداعية عداء للبرجوازية في الأدب الفرنسي. إنها تكشف مسألة العلاقة بين الشخصية الإبداعية الغنية والمجتمع. وبهذا، فكم من الإمكانيات تتاح للمبدع كي يعيش، يفكر، ويبدع بحرية، برفقة المرابين والنصابين، برفقة المنافقين والسفلة. إن الإبداع هنا يصبح جريمة.

كم كانت الرواية مبتذلة لو أن جوليين سوريل انتصر، لو صار صهراً للمركيز دولامول، وزير فرنسا وقيلها. كان كل مغزى للعمل وكل جمال النموذج الإنساني، وشاعرية العمل ودلالته الفلسفية ستشحب. وهذا ما كان سيعنيه جوليين، الشاب المتحمس ذو العينين الكبيريتين السوداوين والشحوب المتقد، الذي نزل من الجبال الشاهقة القريبة من النجوم، لو أنه وافق على أن يظل في ريش فرخ البط وأن يلقي جناحيه التميين في قبو مؤونة قصر دولامول المغبر، ليسود في خم البط الموحل القذر والشرير.

إن حلم جوليين، وجناحيه، أغنيته التمية، حياته البطولية التي هشمت باكراً جعلت منه طابعاً إنسانياً عظيماً وملأته بالشعر السامي الخالد، ووضعته في مصاف الصور الأدبية الأبدية الخالدة.

* * * * *

فرخ البط القبيح
أو الشاعر

إلى لادا

حين سئل اندرسن عن سيرة حياته أجاب: «اقرأوا حكاية فرخ البط القبيح!».

لكل مبدع ولكل شاعر حكاية فرخ البط القبيح الخاصة به. وهي العمل الإبداعي الذي يكشف فيه عن معاناته وأحلامه، عن نجاحاته الأولى، المغمسة بمرارة الإخفاقات، وعن مكنوناته. هذا العمل الإبداعي، الأكثر حميمية قد يكون سيرة حياة في رواية وقد تدعى «الطفولة» «اليفاع» «الشباب» أو «بين الناس» أو «جامعياتي» أو قد تكون رواية لسيرة حياة وتدعى «مارتين ايدن» وقد تكون مذكرات عادية وتدعى «كتابات عن الإنتفاضة البلغارية»، أو قد تكون مقالة فلسفية وتدعى «تقريظ البلادة».

يحكي كل مبدع من خلال بطله المحبب، عن ذاته، عن روحه، وقد يردد مع فلوبير «مدام بوفاري هي أنا» واندرسن كاتب حكايات الأطفال يردد: «فرخ البط القبيح هو أنا».

إن روح الشاعر الشمالي الغريبة السوداوية تستشف من خلال مملكة حكاياته: من تأمل ايدا الصغيرة في الأزهار الراقصة أو أغنية الجرس، الذي يدق على شرف شاعر الحرية العظيم فريدريخ شيلر، أو الإرتعاشات البهيجة لزهرة الثلج «من الفصيلة النرجسية» التي تولد بين الثلوج، أو الرمز الشاعري للرائد شوب، وحتى خطوات الجندي الدمية الصغير.

أما فرخ البط القبيح فشيء آخر. فهذه ليست حكاية اعتيادية وإنما هي اندرسن بذاته، هي بوحه، إبداعه الحبيب، وصلاة بشارته. حكى في هذه الحكاية سيرة حياته. ولكن هذا قليل: لقد حكى فيها عن وطنه وعن حياة الناس، عن إبداعه عن كل ماهو سام وجميل، عن كل ما أثقله وكل ما أراد أن يثقله. وأكثر من ذلك: ليس تاريخ فرخ البط القبيح بتاريخ هانس كريستيان اندرسن وحده. إنه تاريخ جولين سوريل، تاريخ جان جاك روسو - فرخ البط الشريد بلا مأوى يتحول إلى تم جبار، إلى مغن للحرية وذلك هو تاريخ جورج غودون بايرون، الذي طرد من إنكلترا لأنه لم يستطع أن يخفي بلفاع لورد مصنوع من جلد القاقم أجنحته التمية، وهذا تاريخ ميخائيل ليرمنتوف، الذي رمي بالرصاص في القوقاز، لأنه لم يستر بريش بط معطفه كضابط في الحرس جناح شاعريته التمي الأبيض كثلوج القوقاز، وهذا تاريخ جميع أولئك الذين عانوا طوال أجمل فترة في حياتهم باسم جوهر أجمل مكنوناتهم، وجميع أولئك الذين أخفوا أجنحتهم التمية أو أرغموا على اخفائها، الذين أُظهروا بمظهر فراخ البط القبيحة الحزينة، لأنهم أدركوا أنهم طيور تم وسط عالم خيالي من الأبطال - أقزام، مغنين، أشجار، ضفادع لامعة بتيجان ذهبية، وعول ذات قرون فضية يعتبر فرخ البط الصغير مع الهزار الرمادي المتواضع في حديقة الإمبراطور الصيني هو الأحب لدى الأطفال. وهل لدى الأطفال فقط؟ حكاية فرخ البط القبيح حبيبة إلى الكثيرين من الناس من مختلف الشعوب في العالم، من الكبار والمتخصصين. ينظمها الشعراء ويضع لها الملحنون موسيقا ملهمة.

يعتبر أحد أبطال الحكاية بحق، من بين النماذج الأدبية المحبوبة الخالدة، من بين الحالمين العظام، يوزع سحره على المحبين الأطفال، مثل القبعة الصغيرة الحمراء، والقط في الجزمة أو الخياط الشجاع.

ذلك لأن سيرة فرخ البط القبيح عمل شعري عميق شيق، طافح بالجمال والحكمة والفكاهة وبالإيمان الذي لا يغلب، بقوى الشاعر الإبداعية وبمهابته المجيدة الدائمة.

كم الحكاية بسيطة في خطوطها العريضة. ولد في عائلة بط، فرخ بط قبيح رمادي اللون.. احتقره الجميع وطاردوه لأنه أكثر قبحاً من الآخرين. عانى الفرخ

وتألم ثم هرب منطلقاً عبر الدروب. وبعد أن عانى الكثير من الآلام والسخرية والبذاءة، اكتشف الجميع إنه ليس فرخ بط وإنما هو طائر تم.

هوذا تاريخ فرخ البط القبيح، وهنا، ليس ثمة مخطط معقد وممتع لقصة مثل «حورية الماء الصغيرة» أو «فتاة الثلوج» وليس ثمة بريق خيال، ولا طيران جسور فاتن يفتننا كما في «البجعات المتوحشة» أو «هيا، اغمض عينيك». لكن وكما هو معروف ليس المخطط كل شيء. فماذا يمثل مخطط رواية «دون كيشوت»؟ إنه مغامرة إنسان مجنون انطلق عبر اسبانيا طالباً المجد. وماذا يمثل من مغناة «النفوس الميتة»؟ إنها مغامرة تشيتشكوف وهو أفاك انطلق عبر روسيا الفسيحة. وماذا يُمثل من رواية «ملاحظات مابعد موت نادي بكويك»؟ إنها عبارة عن مغامرة إنسان طيب، ساذج انطلق عبر إنكلترا. وماذا يمثل «فرخ البط القبيح»؟ إنها مغامرة فرخ بط يسافر عبر الدانمارك. ومع ذلك فإن جميع هذه الأعمال ابداعات عظيمة على الرغم من أنها تلبي بعسر المتطلبات النظرية لأنواعها.

لايقرأ القراء الصغار «فرخ البط القبيح» أقل مما يقرأون الحكايتين الساحرتين «ملكة الثلج» و«موك الصغير»، وثمة أكثر من ذلك: فالصغار يغرمون بالحكاية ويعاودون قراءتها، يحفظونها عن ظهر قلب، لأن هذه الحكاية مكتوبة لهم، كتبها لهم معلم حقيقي، كتبها شاعر. يقرأ الطفل الحكايات ليخبر نفس المشاعر التي خبرها البطل. والطفل مبدع في تقبل الحكاية. فالأطفال والشعراء يستطيعون العيش من خلال القراءة في بيئة الأبطال ويشاركونهم معاناتهم وانفعالاتهم. والأطفال يعرفون أن كل شيء سينتهي إلى خير، لقد سمعوها مراراً ومع ذلك يرتعدون خوفاً حين تعاد عليهم تلاوة أحداث القبعة الحمراء الصغيرة، يغوص الأطفال على الفور في جو الحكاية، منفصلين عن الحياة العادية ليعيشوا مع الأبطال.

كل حكاية جميلة تمتزج بحياة الأطفال وتصبح حقيقة في وعي الطفل. إن أوائل الأصدقاء الحقيقيين للطفل هم أبطال الحكايات. وفرخ البط القبيح من هؤلاء الأبطال.

لقد استطاع الشاعر العظيم اندرسن أن يحكي للأطفال. كان لديه نظر الشاعر الشامل الذي سمح له أن يكتشف أبرز سمات البطل وأكثر مايمتع فيه، والظروف

الأكثر حدة في إثارة أقوى انطباع في الخيال الطفولي المرهف. وهذه النظرة الشاملة ليست بأقل أهمية من «النظر الميكروسكوبي» الذي تحدث عنه قسطنطين باوستوفسكي - الذي يكن احتراماً كبيراً لأندرسن. ومن خلال التفصيل الواضح يضفي الشاعر الواقعية والتحديد على أحداث حكاياته. وتدرج طيور السحر الأثيرية فوق التفاصيل الواقعية، المحددة، وينمو ريش أجنحتها لتطير نحو مملكة التخيل الرائعة. وتتحول إلى دوائر جوية جميلة تحط فوق أخرى بطيبة خاطر ثم تطير حرة. ينبثق الخيال هنا من فطنة، واقعية صلبة، كانبثاق ماء النبع من الصخرة الصلدة.

انظروا كيف تبدأ حكاية «فرخ البط القبيح»، «جميل كان ظاهر المدينة، صيف رائع، الجودار مصفر في الحقول والشوفان أخضر. وقد جمع البرسيم في أكداس في المروج. وطائر اللقلق يسير على ساقيه الطويلتين الحمراوين ويتكلم اللغة المصرية القديمة التي تعلمها من أمه».(*)

إنها لوحة واقعية، ذات خطوط عريضة، وسطوح ملونة. ونحس حالاً بالجو الإنفعالي وبالنفس الشاعري. ففي هذا الوسط المعروف، كثيراً ما يسير اللقلق. وهو قريب هكذا إلى الأطفال. لم يرسمه الكاتب بالتفصيل وإنما توقف فقط عند ساقيه الطويلتين الحمراوين وعند طقطقته. وهذه الطقطقة المميزة للقلق، معروفة من قبل الأطفال. ولكنها غير اعتيادية. إنها لغة اللقالق. هكذا تتحادث. وهذه اللغة غير مألوفة: إنها اللغة المصرية القديمة الغامضة. وهذا الإسهاب لا يضفي عنصراً عجيباً فحسب، ولا ينفح الحياة للمنظر العادي فحسب، وإنما يلف اللقلق الأبيض بشاعرية لا تطال - هذا المسافر بعيداً نحو بلاد الأهرامات. ومنذ الآن فصاعداً، ما أن يرى الأطفال الطائر طويل الساقين يسير مفكراً عبر الحقول ويطقطق دائباً بمنقاره الطويل حتى يصغوا بانتباه ليكتشفوا الكلمات الغامضة. إن الجو غير الإعتيادي الذي تبدده السنون ببطء، سيبقى حول الطائر المحبوب المألوف الحامل على جانحيه ارتعاشات الربيع الأولى.

ويتابع رسم البيئة بنفس الأسلوب. هنا ينتفي اللغو أثناء القص. كل شيء هين، تلقائي، حر. ببساطة تعبير إنسان يراقب العالم ببراءة طفولية، ويحكي

(*) المقتطفات من ترجمة سفيتوسلاف مينكوف.

للأطفال كيف تنقف فراخ البط الصغيرة. القص واقعي وبسيط. ينتفي هنا الإسهاب المفرط في بواعث الحوادث والطبائع وتنتفي التعابير الرتيبة بالنسبة للقراء الصغار. تنبعث اللوحات، لوحة إثر لوحة كما في الشعر، مليئة بالغنائية، ينكسر الروي، تبدو أصوات، يصير الإيقاع مضجراً خانقاً، عاطفياً طوراً وحماسياً هادئاً طوراً. حكايات اندرسن ليست للقراءة وإنما لتروى للأطفال. يصغي إليها الأطفال، يرون، يتنفسون، يشاركون في الأحداث الممتعة ويصادقون الأبطال ويعادونهم.

«وأخيراً، راحت البيوض تتكسر واحدة فواحدة.

- بيي، بيي.. يصرخ شيء من الداخل، ومن كل بيضة يطل رأس صغير.

- كرياك.. كرياك.. - تقول البطة وتجتمع كل الفراخ حولها فوق الأوراق الخضر وتروح تنظر إلى جميع الجهات. لقد سمحت لها أمها أن تنظر إلى ما حولها قدر ما تشاء، لأن العالم الأخضر يفعل فعلاً حسناً بالعيون.

- آخ، كم هو كبير العالم - صاحت الفراخ جميعاً، إنها تحس فعلاً أنها في فسحة أرحب من التي كانت فيها في البيضة...».

إنه فضول الصغار يرسم لوحات مفصلة مليئة بالصدق والشاعرية. وإنها الفكاهة الخفيفة، الناضرة، البريئة، الطيبة والحكمة الماكرة. هي ذي خاصة المؤلف الذي يعيش في عالم أبطاله، وينظر بعيون الأطفال، وأيضاً بعيون فراخ البط الصغيرة، التي كانت في مكان ضيق مظلم في البيضة ثم تخرج فجأة إلى العالم الرحب المضاء، إلى تحت أشعة الشمس المتوهجة، إلى وسط خضرة لاتحد. هوذا الفضاء الهوائي الذي تعيش فيه أصغر الأشياء مذهبة بالأفكار الشاعرية. انظروا كيف عرض الشعور بالرحابة، بالمدى، وبتحرر الفراخ من قشرة البيضة الضيقة. وانظروا إلى الإستجابة للعالم الأخضر - كم فيها من البراءة الطفلية، وكيف في الوقت نفسه، تحرك الفكاهة الذكية الوصف وتجعله أكثر امتاعاً وحيوية.

لن نتقصى عمل الفنان الكبير في هذه الحكاية الصغيرة: فميزته هي أن يرسم كالأطفال لوحات بأضواء حادة وظلال حادة، ليستوعب من وجهة نظر طفلية أكثر التفاصيل امتاعاً وأكثرها أهمية، وأن يقارب مابين اللوحات كما في قصيدة

أو فيلم، ويملؤها نضارة وغنائية رقيقة، وأن يبسط الحياة ببساطة واضحة.

وثمة شيء أكثر أهمية: الأبطال، إنه فرخ البط القبيح الذي يتركز فوراً اهتمام القراء الصغار عليه. ماذا حدث؟ لماذا ولد متأخراً عن الآخرين؟ لما هو قبيح إلى هذا الحد، أكثر قبحاً من الآخرين؟ لماذا لم يحبه الصغار منذ الدقائق الأولى لولادته؟

ويتحول حب الإستفسار لدى الأطفال تدريجياً إلى تعاطف. أليس قبيحاً جداً أن يقاسي هذا الفرخ؟ كم تلقى من الإهانات منذ أن حل في العالم الرحب؟ إنه طفل صغير يعاني الشقاء مبكراً. وهذه المعاناة تشد الأطفال إلى التعاطف معه. وأكثر من ذلك، إنهم يألفون فرخ البط، ويتحول التعاطف تدريجياً إلى حب. كم هو متشابك كل شيء هنا. الأطفال يحبون البطولة والشجاعة والجمال. إنهم يحبون الفتيان الأقوياء الجميلين الذين يحررون السبايا الجميلات، ولقد ألفوا حتى الهزار، هذا الطائر الرمادي المتواضع الذي يجيد الغناء. ولكن أن ترغم الأطفال على أن يألفوا فرخ بط صغير وذلك لأنه الأكثر قبحاً فإن هذه مهمة لا يقوم بها إلا شاعر حقيقي. يجيء الحب هنا عبر التعاطف - وهو أكثر صعوبة وتعقيداً ولكنه أكثر سمواً. وكي يصل إلى التعاطف كان عليه أن يصور معاناة فرخ البط.

إن شاعر روح الأطفال العظيم يعرف كيف يصور معاناة الأطفال. ويعرف كيف ينغم هذه المعاناة. إن غنائيته الرقيقة تنصب غالباً في العاطفة، وليست العاطفية دائماً عيباً في أدب الأطفال. كم هي ضرورية لروح الطفل، إنها تذيب بأنفاسها الربيعية القسوة والفظاظة التي تكمن أحياناً في طباع الطفل، والشاعر في بائعة الكبريت المتجمدة يكشف بشكل تعاطفي مؤثر شقاء النفس الصغيرة للأطفال.

ويختلف فرخ البط القبيح عن أكثر أبطال اندرسن التعساء من الأطفال الودعاء في أن معاناته من نوع آخر. إنها معاناة جميلة معتدة طافحة بالجدارة. تصوروا: فرخ بط أخرق مضحك يترنح على ساقيه الطويلتين المعوجتين، وهو صغير جداً ومع ذلك يتصرف برجولة وشجاعة. إنه لا يشكو ولو لحظة ولا يضرع ولا يسعى للتكيف مع الظروف. إنه لا يحس سوى المرارة أحياناً وحتى السخرية من عذابه الخاص. أية قوة تلزم لهذا، تذكروا أن الأوزات البرية قد أبلغته أنه قبيح جداً ولا يحق له أن يتزوج من أي واحدة من جنسها.. ويتنهد المؤلف مع بطله:

«ياللمسكين. إنه لا يفكر مطلقاً بالزواج. يريد شيئاً واحداً: أن تسمح له الأوزات بالنوم بين القصب وأن يغوص في الماء..» أو تذكروا حين عاف الكلب أكله كيف تنهد بارتياح، ولكن بمرارة وبسخرية قاسية من نفسه: «المجد لله، إنني قبيح إلى الحد الذي يعاف معه الكلب أكلي». وصلت إلى هذا الحد معاناة فرخ البط. الأطفال لا يفهون هذه المعاناة الطفلية، ولكنهم يحسون بمدى مرارتها، وباختلافها الكبير عن معاناة القبعة الصغيرة الحمراء، أو معاناة الملكة النائمة.

ويصل اندرسن إلى إحدى النهايات حين يصور كيف حل فرخ البط في حوش الطيور وكيف راح الجميع يطاردونه ويحتقرونه: فحتى أم الفرخ التي ظلت حتى ذلك الوقت تحميه، بدأت تتنكر له. أن تتنكر الأم لوليدها.. هذا مايكتبه الشاعر عن حب الأم وهو واضع الحكاية المتوحشة، تلك الأنشودة السامية عن الأم التي تخوض صراعاً جريئاً مع الموت نفسه لتنقذ وليدها.

ولكن الأم هنا ترضخ «للضغط العام» فالجميع، وحتى أولئك الذين يكنون لها المزيد من الإحترام، يسخرون من صغيرها. كلها وجدته قبيحاً، ثقيلاً، لا يطاق. وحتى أقرب الأقرباء لايرون أحياناً الروح المضيئة المعذبة.

عانى فرخ البط الصغير بعمق ولكنه لم يقنط. أظهر صلابة. كان بإمكانه أن يسعى لنيل مودة البطة السمينة ذات القطعة الحمراء حول رجلها أو مودة الديك الرومي الشرير المنتفش المتعجرف، وأن يستعطفهما.

كم هو يسير ذلك! كان بإمكانه أن يمتدح جمال الديك الرومي وقوته وحكمته. وأن يسعى ليحصل على رأس ثعبان ماء «حنكليس» للبطة فيصبح كل شيء على مايرام.

فمن الممكن التكفير عن القبح دائماً في حوش الطيور بصفات أخرى، ولكن فرخ البط لم يكن مؤهلاً لذلك ولم يبحث عن نوعيات أخرى. ظل مخلصاً لنفسه. وقرر أن يهرب من أمه ومن أخوته ومن موطنه. لينطلق في الدرب نحو المجهول، المليء بالمخاطر وبالأحداث غير المألوفة لفرخ بط صغير! وهذا الأمر الجريء يتطلب قوة وشجاعة.

وانطلق فرخ البط على الدرب. وبدأت مصاعب جديدة وأخطار ومغامرات،

رماه الصيادون، وفغر كلب ضخم شدقه فوق رأسه الصغير وهبت عليه رياح الشتاء العاصفة، وتجمد بين الجليد المتشقق في البحيرة.

ووجد ملاذاً بعد مشقات كثيرة: إنها غرفة جميلة دافئة في بيت قديم صغير. المكان مناسب، ساكن، هادئ. أية سعادة أن تجد نفسك في الدفء بعد أن كنت خارجاً في الحقل، خلال الشتاء، حيث كانت روحك معلقة بشعرة، يرميك الصيادون وتترصدك الكلاب! أي نعيم مريح في أن يلفك الهواء الساكن الساخن!

ولكن البيت مسكون، ثمة قلة: دجاجة، وقط وجدة. يعيشون بهدوء، لا يزعجهم شيء، منصرفون لحرفهم: الدجاجاة تضع البيض، القط يموء، ويقوّس ظهره كالكعكة وتحيك الجدة قرب النافذة. إنهم الوحيدون الذين لم يستقبلوا فرخ البط ببذاءة. وهذا شيء مميز. إنهم الوحيدون الذين لم ينادوه بالقبيح منذ رأوه. استقبلوه بلا كراهية وبلا مودة. كان باستطاعة فرخ البط أن يجد الراحة هنا وأن يعيش وحيداً. ولكن ثمة شيئاً آخر وإليكم واقع الحال:

كان القط السيد في البيت، أما الدجاجة فهي - السيدة. يقولان دائماً: «نحن العالم بأكمله» فذلك لأنهما تخيلا أنهما نصف العالم، نصفه الأفضل. وظن فرخ البط أن بمقدوره أن يكون على رأي آخر ولكن الدجاجة لم تتحمل هذا فسألته:

- هل تبيض؟

- كلا

- إذن، فلتكن لديك فضيلة الصمت.

وسأل القط:

- وهل تستطيع تقويس ظهرك ليصير كالطوق وتخر وتطلق الشرر؟

- كلا

- إذن، لاتدس منقارك حين يتكلم الأذكياء مثلنا..

يبدو واضحاً أن كل شيء هنا يوائم فرخ البط. فهو لم يعد محط سخرية وليس معذباً وعلى العكس من ذلك إنه الجهة المهاجمة هنا. إنه لا يشارك الرأي

مضيفيه الجدد المحسنين. يجادل. وماكان يكلفه شيئاً قبول ماتقوله الدجاجة والقط، وأن يتظاهر بأنه مؤمن بتميزهما النوعي الأسمى وأن يركن إلى الدعة وماكان يكلفه شيئاً التلاؤم مع الوسط الجديد وأن يعيش في الدفء ناعماً مطمئناً.

ولكن فرخ البط القبيح شريف. فهو لم يوافق على آراء مضيفيه وفرخ البط القبيح شجاع. يقول رأيه بشجاعة. هو يعرف أنه بذلك يجازف، يكسب عدم رضا هؤلاء المرتبط بهم، وهو يعرف أنه بذلك يجازف بخسارة الملاذ المرفه والمأوى الهادئ. وقد خبر التشرد والجوع والبرد. وعلى الرغم من كل شيء - فقد تمسك برأيه بصلالة. فرخ البط القبيح فرخ لا يقهر.

وماهي طباع صاحبيه الجديدين؟ إنهما الدجاجة والقط. لقد اختار اندرسن الدجاجة والقط عن عمد. والدجاجات تعيش عادة حبيسة في حوش الدجاج، لا تحب الترحال، ولا تنفصل عن المزبلة حيث الديدان. إنها تسرع دائماً، وتقلق دائماً بحثاً عن المزيد والمزيد من الديدان وعن أطيبها. وبالرغم من ذلك تفاخر بعملها - تبيض. تذكروا الضجة التي تثيرها الدجاجة حين تبيض! والقطط أيضاً هي في أكثر الحكايات تجسيم «للتعلم» «القط المتعلم» هكذا قال بوشكين في مدخل «روسلان وليودميلا» إن القطط نظريون عميقو التفكير منزوون في غرف أعمالهم (الزاوية الدافئة حول الموقد) ومنعزلون عن العالم، معتدون بمعرفتهم الواسعة: يتقوسون كالكعكة ويرسلون الشرر. ومع هذا ولأن هذا فنهم فإنهم يستطيعون، إلى ما لا نهاية، إرسال الخرير قرب النار برتابة وهم يهومون نعساً.

يجد الكاتب سمات كثيرة مميزة وممتعة لأبطاله. وهذه السمات معروفة من الأطفال. وهي، كما سنرى، ترمي ضوءاً على المخطط الثاني للحكاية. واندرسن معلم ماهر في ذلك: فالدجاجة ثرثارة كثيرة الصخب وهي تستطيع أن تغمز باحدى عينيها ثم بالعين الأخرى وأن تحرك رأسها باعتداد. أما القط فمتكبر، قوي معتد بنفسه، علاوة على أنه يتكور مثل كعكة، ويطلق شراراً وهو يرسل خريراً مملاً باستمرار.

والشاعر يعرف كيف يرسم ببعض الخطوط بطله حياً واضحاً، محدداً وفوق ذلك يفسح المجال لايقاظ أفكار لاتحصى. لم يصف أبداً حيوانات لايعرفها. فلا

وجود في أقاصيصه مثلاً للحيوانات والطيور الغريبة.

ويستمر الحوار بين الدجاجة والقط وفرخ البط.

جلس فرخ البط في الزاوية وقد ساء مزاجه. واندفع إلى الغرفة فجأة دفق من الهواء النقي، وتسللت الشمس إلى الداخل، وشعر الفرخ بحاجة ماسة للسباحة فلم يطق اصطباراً وأخبر الدجاجة بذلك.

فسألته:

- وهذا، أيضاً، مايكون؟ ليس لديك عمل، لهذا تراود هذه الأفكار الحمقاء، رأسك. ضع بيضة أو أرسل خريراً تصبح ذكياً.

ويقول فرخ البط:

- أواه، كم هو عذب أن تسبحي في الماء، وأية متعة في أن تغوصي إلى القاع، وأن تحسي انسكاب الماء فوق رأسك.

وتقول الدجاجة:

- أجل، متعة رائعة! لقد جننت فيما يبدو. هيًا سل القط، - أذكى من رأيت حتى الآن - سله، هل يُحِب السباحة والغوص في الماء؟ لن أتكلم عن نفسي. وسل الجدة أيضاً. وسوف تقول لك. أتراها تستعذب السباحة وانسكاب الماء فوق رأسها؟

ويقول فرخ البط:

- أنتم لا تفهونني.

- أنحن لا نفهمك؟ وهذا جميل! إذن، من سيستطيع فهمك حسب رأيك؟

هذا الحوار من أمتع الحوارات وأطرفها ليس في ابداع اندرسن وحسب.

كم هو غريب تصادم الطباع، فرخ البط يحب السفر البعيد، والآفاق الرحبة وأشعة الشمس والهواء النقي والعواصف ومقابلة الناس والحيوانات، لأنه يحس أن نفسه صارت أخرى، ليس هو بالفرخ العادي، ومع ذلك يضطر إلى الجدل مع أكثر الحيوانات جلوساً: الدجاجة والقط. إنهما لايطيقان احتمالاً لما يحبه فرخ

البط. تصوروا الدجاجة أو القط أو الجدة تغوص في المياه الباردة، وأنها تحس المـ البارد ينسكب فوق رؤوسها، ومن الناحية الأخرى كم من الصعب غاية الصعوبـ أن ترغم فرخ البط على أن يبيض وأن يكور ظهره كالكعكة، وأن يمكث في مكا واحد وأن يخر قرب الموقد وأن يكون راضياً بلا حدود عن نفسه.

وتتدفق من هـذا الحـوار فكاهـة غير مفتعلة. لكـأن الحيوانـات تتكلم لغـات مختلفة. إنها تعبر بعفوية وطلاقة عن تناقض طباعها الصارخ الشدة، كم هو واقعـي مجرى الحوار، الإجابـات حـادة، معبرة وممتعـة للأطفـال ومثيرة لضحكهـم. إنهـم يلتقطون حتى السخرية.

وبعد أن يكون الأطفال قد حزنوا لطول شقاء فرخ البط يشرعون في الضحك لآن. ولكنهم لا يستطيعون، بعد، استشفاف الأسى العميق الكامن خلف الضحك والسخرية.

سيهرب فرخ البط من البيت الموائم المريح. إنـه يكـاد يختنـق في هوائـه الـدافيء الراكد. سينطلق مجدداً نحـو المغـامرات والكفـاح، نحـو الشـقاء وقـد يكـون نحـو - الموت. وهذا مالا تستطيع فهمه الدجاجة والقط. وهذا أكثر ما أربكهما. ولكنهما توصلا إلى قرار بهذا الشأن: فرخ البط «رأس مجنون» وهـذا هـو التفسـير الأوحـد لهذا الحادث الغريب. وسيتوقفان هنا وسيركـد الهـواء الـذي حركـه جناحـا فـرخ البط في البيت وسيسكن وسوف يسود الهدوء والسكينة والدفء من جديد.

وسيتابع فرخ البط التسـيار علـى الـدروب الواسـعة. سـيعاني مجـدداً ويتحمـل الإهانات والمخاطر ويكافح ولكنه سيعرف رغم ذلك أن هذا أفضل من البقـاء، في بيت القط المهّوم نعساً حول الموقد، هذا البيت الهـادئ الأنيـق. سـيتبع فـرخ البـط نفسه. وأخيراً سيجد أن ما ينتظره.. هو تم. كان فرخ البط تماً حقيقياً. لهـذا كـان يبـدو قبيحـاً بالنسبة لبعض الحيوانـات والطيـور المتغطرسـة كـالديك الرومـي ذي المهمـازين وكالبطـة ذات الخرقـة الحمـراء علـى رجلهـا، وكـالقط المتعلـم. ولهـذا ابغضوه. كم هو ممتع وغير متوقع هذا التضاد! فـرخ البـط قبيـح ومحتقـر في القسـم الأول من الحكاية ثم يظهر فجأة أن هذا ليس فرخ بط وإنما هو التـم أجمـل الطيـور ورمز الربيع والشباب والجمال وهـو الرمـز إلى الأجمـل في الدانمـارك «عـش طيـور

التم» - هكذا دعا اندرسن وطنه في حكاية أخرى.

ويتدفق من هذا التوافق سيل من السحر الشاعري. وهذا ليس اهتماماً اعتيادياً بالمخطط ولا حسن ختام يتوقعه الأطفال للحكاية. ثمة شيء جديد هنا: إعادة تجسد فرخ البط الذي يحسه الأطفال. والضوء والألم النقي الذي ينبع من القسم الأول ينسكب فرحاً نقياً مضيئاً. يولد من معاناة فرخ البط تم. وهذا التم هو الأجمل بين طيور التم وذلك بالضبط لأنه ولد من فرخ البط القبيح، ولأنه عانى تلك المعاناة وكافح ذلك الكفاح، ولأن صموده وإيمانه كانا ساميين راسخين رغم كل الضربات التي انهالت بوفرة عليهما.

إن خط تناسق الحكاية رشيق وقاس وقد لطفه التزويق الزخرفي للخيال. وتغمر روح المؤلف المرحة النشوى، الروي بالتوادد الحالم وبالفتنة المغرية.

إن التعبير الشفاف واستقامة الطباع وسلاسة القص تشد الأطفال كي يعيشوا في الحكاية، كي يعودوا إليها تكراراً، ليعانوا وليفرحوا مع فرخ البط القبيح. إنهم لا يستطيعون نسيان فرخ البط هذا، توقه المتدفق، ومعاناته، وشجاعته أيضاً. إنهم يحسون الضوء المريح للشمس غير المرئية، وشاعرية التعبير، هذه الكامنة غير المفهومة بعد، ولكنها الأكثر أهمية في هذه الحكاية الصغيرة.

آخ، يالفرخ البط هذا الذي انطلق باحثاً عن ذاته والذي لم يأتلف مطلقاً مع العادي، ترى أي شجاع هو.

ولحكاية فرخ البط القبيح مخطط ثان. فخلف أناقتها وطلاوتها يكمن تعقيد حكيم. إنها ليست مجرد حكاية للأطفال. وكما قال ليبلنغ فإن الإعتدال الإحتفالي قد انتقم ليوناثان سويفت حين حول الأهاجي إلى دمى حول أراجيح الأطفال. ولقد حاول الإعتدال الإحتفالي أن يحول فرخ البط القبيح إلى دمية حول أراجيح الأطفال، إلى فرخ بط من المطاط يلهو به الأطفال.

ولم يكن هذا ممكناً، فلا تضيع ذرة واحدة في المجال الروحي الإنساني. ويتدفق من المخطط الثاني للحكاية الصغيرة سيل الحقيقة الحية، والقوة المعرية، والتجربة وشاعرية رقيقة فخور.

قلنا إن الحكايات هي أحد اعترافات اندرسن. ليس بمستطاع كل واحد أن يحيل مصيره الشخصي إلى حكاية، وأن يجبسه في أطر ثابتة من الفن والإبداع الخالد. يلزمك من أجل ذلك الكثير من الذهب في روحك والكثير من إرادة الخلق لتصوغ من هذا الذهب حلية ثمينة. كتب اندرسن حكايته وهو في الأربعين من عمره - فقد انقضى الشباب طافحاً بالمرارة والزراية وبالبحث عن الذات خلال جميع أنواع الفنون وأصناف الأدب ليصل إلى الحكاية.

لن نتقصى سيرة اندرسن من خلال حكاية فرخ البط القبيح، فبعد أن نقف فرخ البط تحت نبات الأرقطيون الأخضر الكبير عاش حياة مستقلة. وهذا ما يعنينا.

فما هو المخطط الثاني في حياة فرخ البط القبيح؟

ثمة احتمال بأنه ولد في أودنسه في جزيرة فيون وقد يكون ذلك في عائلة حذاء فقير أو في عائلة حطاب أو من صياد قذفته الرياح، ممن تنتهي أسماؤهم بـ«سن» كبقية أسماء أهل الدانمارك الذين من عامة الشعب. وكان مولده في مطلع القرن التاسع عشر، حينما كانت سلطة الإقطاعيين المتجمعين حول الملك، لا تزال قوية، ولكن البرجوازية التي أيقظتها الثورة ومدافع نابليون كانت تتجه للسيطرة على الحكومة الصغيرة ولكنها غنية.

فرخ البط هذا يجب أن يحلم وأن يقرأ وأن يحدق إلى الآفاق البحرية اللامتناهية. وقد يكون ورث ذلك عن جده الذي حفر قديماً من الأشجار العتيقة تلك التماثيل القائمة، التي يعلقها صيادو السمك على السواري الأمامية لزوارقهم، والتي يضعونها فوق القوارب في العاصفة.

فرخ البط أكثر قبحاً من الآخرين. لاحظ ذلك فوراً. وفرخ البط أقل دراية من الآخرين وذلك لأن الحالمين الصغار هم عادة أقل دراية وغير عمليين. ولهذا، قد يكون اصطدم مبكراً جداً بأعداء أقوياء وعنيدين.

ومن هم أعداؤه؟ إننا نراهم. هم أولاً البطة السمينة من النوع الإسباني التي تهتم أكثر ماتهتم بأولئك الذين يحملون إليها رأس «حنكليس» شهي. وهم الديك الرومي المتعالي ذو المهمازين، الذي ما أن يرى فرخ البط حتى ينتفش كالقارب

ويشد أشرعته ويطير مسرعاً نحوه صائحاً، وقد صار أحمر شراً وضغينة. وكلا البطة والديك الرومي المتغطرس المنفوخ من جنس النبلاء. واندرسن خاصة، لا يحبهم. وكذلك الملوك، فكم هو مضحك ملكه العاري «بثيابه الجديدة» أو ثمار «اليوسيف أفندي» الحمقى التي تحيط بالإمبراطور الصيني، أو جُعل الروث المتباهي الذي يطالب بالوسام الذهبي، لأنه يعيش بين روث خيول الملك.

إن ذوي المقامات الرفيعة والنبلاء، هؤلاء الديوك الرومية، والبطات الإسبانية، المزدانين بالمهاميز والخرق الحمراء هم أول من ينفر من فرخ البط القبيح وأكثر من ينفر منه. لقد أظهروه قبيحاً يجلب الخجل لإخوانه وأخواته. وماكان النبلاء يحبون الحالمين والشعراء، ذلك لأنهم أعداؤهم المتوارثون. والدجاجات هم أيضاً بين ألد أعداء فرخ البط. وأولئك هم أصحاب الدكاكين والخمارات، التجار والمرابون، والبورجوازيون الشرهون المندفعون، ممن يرون في فرخ البط «رأساً مجنوناً». يظهر أبطال الربح هؤلاء في الكثير من حكايات اندرسن كالبزاقة الدبقة، التي تعبر عن ابتهاجها بالوردة بأن تبصق عليها، وكالظل الماكر الموسوس الذي ينوب عن الشخص، وهذا كالسيد البليد «لبستاني الابداع». كل هذه الدجاجات وأقاربها تصرخ دون توقف ضد فرخ البط: «قبيح، وقد صدق أنه قبيح». حتى البطات البرية حذرت فرخ البط من التفكير بالزواج من واحدة من جنسها. أقبيح إلى هذا الحد! واندرسن - صديق هزار السويد جيني ليند - كان قد حذر بأنه قبيح جداً، فلا يليق بالمغنية الجميلة.

انطلق فرخ البط، عبر العالم الرحب، كما انطلق اندرسن عبر العالم الرحب، مطروداً من الدانمارك، كما انطلق ابسن عبر العالم الرحب مطروداً من النروبج، وكما انطلق سترنبرغ عبر العالم الرحب مطروداً من السويد، وكما سينطلق بعد فترة كنوت هامسون عبر العالم الرحب وكجميع فراخ البط القبيحين هؤلاء المطرودين من النبلاء والبرجوازيين، من «المجتمع الصالح» ممن تنتهي أسماؤهم بـ«سن».

إن مما يميز الدول البرجوازية الصغيرة أن الحقد يتفتح هناك بشدة على الرغم من أن الجميع هناك متعارفون. والحسد يحد من مدى النشاط. فهو يحب أن يصيب الذي يراه وقبل الجميع هؤلاء الأقربون، الأكثر قرباً إليه. ثم إن الحسد كالصاعقة، تنقض على الأشجار العالية.

وكل ماهو أكثر تميزاً وأكثر خروجاً على المألوف من غيره - يقلق أول ما يقلق الطبقات المسيطرة. وشعر الحسد يشبه الحقل - فأول مايحصد الشعراء والثوار.

الشعراء والثوار هم الأوائل - إنهم متميزون من الآخرين. لهم ملامحهم الخاصة، الأكثر بريقاً، وهم الأقل انتماء إلى «المجتمع الصالح» ولهذا فإن «المجتمع الصالح» يحولهم إلى «فراخ بط قبيحة» ويطردهم من مواطنهم. والأكثر خطراً على النسق - يعلقون على المشانق.

وينطلق بطلنا المطرود من الدانمارك مسافراً. إنه لا يستطيع التواؤم مع الوسط وأن يألف السخرية. إن أبرز مميزات الأمعة قدرته على التواؤم, ومن لا شكل له تسهل قولبته. أما فراخ البط، كما قلنا، فلها طابع.

تحدثنا عن ترحال ومغامرات فرخ البط من منظار المخطط الأول للحكاية، المعد للأطفال. وهذا التقسيم مؤقت، بداهة. فالنص وماتحت النص، يتداخلان ويتشابكان، وينبع أحدهما من الآخر، ومن الصعب وضع فاصل بينهما.

وتحدثنا عن لقاء بطلنا مع الدجاجة والقط في بيت الجدة. ومن الضروري أن نتوقف مجدداً عند هذا اللقاء. من النادر أن يوجد وصف أفضل وأدق للتصادم بين الشاعر وضيق الأفق من هذا المشهد المرسوم ببراعة في حكاية اندرسن. تصوروا تماماً يرغم على العيش في مجتمع الدجاجة والقط. أو إن كان يعجبكم - شاعراً مبدعاً - في مجتمع ضيق الأفق المحدود، البليد المتعالي، المعتد، وسط قواعد تقاليده، القانع برتابتها، الأحادية الإيقاع، وعدم جدوى وجفاف مايقوم به. إنه ساكن ومتحجر في سكونه، نشوان بعبق الغرفة الأنيقة الدافئ. أما فرخ البط فلا يطيق احتمالاً لهذا العبق. هو غريب عنه. هذا المخدر لا يؤثر على أعصاب الناشزين والحالمين.

تتصادم هنا فكرة المنفعة التافهة الضيقة الأفق مع كيان يبدو للوهلة الأولى غير نافع. فماذا يعرف أن يفعل فرخ البط؟ ومن كل دوغمائي تفوح رائحة السكولاتية «المدرسية»، «انظروا كم أعلم. أستحق علامة عالية». كما تصيح الدجاجة والقط. الصغار العاديون يعلون مغزى صغائرهم - يجعلونها مركز العالم. يحيط بهذه المخلوقات أكثر أنواع الإبتذال إثارة للأسى. وبينهم يعيش الشاعر. يغمرهم شعور الممارسة الفظ. ويعيش بينهم مخلوق طفلي غير عملي..

إن يرقة ضيق الأفق لم تنجح في التفتح لدى الدجاجة والقط لتصبح فراشة للعذوبة مزدانة بالزخرفة والتأثر. بل على العكس من ذلك فإن الظفر الكريه للجمود «الدوغما» المهيمن هنا في هذا البيت يسكن بسكون. وينطوي احتقار ضيق الأفق للفنان على الحسد، وانتقاد الإنسان العملي الممارس لإنسان التخيل، والحكيم الأمين «للرأس المجنون».

ويكون ضيق الأفق هنا على ثقة تامة بتفوقه على الآخرين. وهذا ما يجعله وقحاً معتداً. وهو يعتقد أن نسق الصغار في حياته هو العدالة المثلى. ثمة هنا تقاليد موروثة، أخلاق الجماعة الحبيسة المحدودة التي تفضل دائماً ذاتها على كل العالم أو على «نصفه على الأقل، النصف الأفضل» وتنظر هذه المخلوقات إلى الناس خارج دائرتها باحتقار واستعلاء.

فكيف بهم، إن جاءهم فرخ البط القبيح الذي لا يريد بأي حال من الأحوال أن يقبل أن يسلم بفضائلهم. لم يستطع فرخ البط ولم يشأ أن يضحي بأكبر ما في حياته من أجل الهناءات الصغيرة. إنه جواب آفاق ومغن ويصعب عليه الإنحباس في إهاب نمطي.

وممتع، بشكل خاص، لقاء فرخ البط والقط. فالقط متعلم حقيقي، من صنف المتعالين - عارف متغطرس. خيلاؤه بلا حدود. فكل هؤلاء الذين لا يستطيعون التكور كالكعكة، وبالضبط، وبطريقته نفسها، حسب التعليمات إنما هم هواة خفاف. هو لا يعرف من الأدب سوى المواء الهادئ العميق الفكر، الوحيد الإيقاع، الخالي من المشاعر والخيال والذي هو لهذا السبب «علمي».

ونتذكر الفترة الطويلة التي لم يعترف خلالها النقد الدانماركي باندرسن. وصموه بالعاطفية، والشعورية المفرطة، والسطحية، والغنائية الرخيصة. واجهت أشعاره ورواياته الأولى سكين النقاد. كان غريباً قبل كل شيء بالنسبة لهم أن يصبح ابن حذاء ينتهي اسمه بـ«سن» كاتباً. ثم وصموه بأنه هاو. أترون، أنه ليس من ذوي التعليم ويريد أن يصبح كاتباً. وليس لديه الجدارة بهذا:

ولاموا اندرسن لأنه كتب حكايات - وهي نوع من الدرجة الثانية. وإذ رأى أن الأمر مع الروايات والقصائد لا يسير، تحول إلى الحكايات. وهذا غير سليم،

والأهم هو أن العقول الجافة الدوغمائية تقيم حدوداً فارقة بين الأنواع الأدبية وتصنفها في مراتب. لقد جلب المجد الكبير للأدب الدانماركي المجيد اثنان من كتاب «أنواع الدرجة الثانية» هما كاتب الحكايات هانس كريستيان اندرسن والناقد الأدبي جورج براندس.

لم تحمل «القطط المتعلمة» لهما الإحتقار فحسب، وإنما لاحقت اندرسن وأرغمته على الشعور، سنوات طويلة بأنه «الوحش الطريد في الأدب الدانماركي». كما أعلن في سيرة حياته «حكاية حياتي». والدجاجة التي تهاجم فرخ البط بمثل هذه الحمية والثبات، لا تبخل بمدائحها على القط - فهو بالنسبة لها ذروة الكمال. وهذا واقعي تماماً. فمن غير الاعتيادي سيمتدح المعتاد؟ ومجد الاعتيادي لا يثير أحداً. وهي تمتدح الوسطيين، أما العبقرية فتثير، توقظ، تغضب. مجد العبقرية خطر على المتوسط الاعتيادي لأنه يمحقه، يدفنه.

وفي بيت القط المتعلم والدجاجة المستعجلة، الثرثارة المغرورة، شعر فرخ البط بأنه أسوأ حالاً مما كان عليه وهو تحت رحمة رصاص الصيادين. ولدهشة الدجاجة الشديدة، ومع شكّها الأصيل، انطلق فرخ البط إلى الأمام، شجاعاً، ومن ثم يبدو هذا ذكياً ومحققاً، نحو هدفه غير الواضح. لم يكن فرخ البط يدرك ما يمثله هذا، ولكن القلق، والإرتعاش السامي، والحلم الغامض والإيمان بالمستقبل قد شحنته بالقوى.

وعاش فرخ البط الصغير، فوق ذلك، آلام الوحدة، التي يعرفها الجميع، وشرع يفكر بطريقة جديدة، بما تلقيه الرجعية والإرتكاس.

فرخ البط وحيد. وهذا يتطلب قوة. إن الحلم الحقيقي لا يقهر البرد والأخطار فحسب بل والوحدة والخوف من تغيرات البيئة المستمرة. والحلم جزء من الفعل. من فعل الشاعر. قال تولستوي: «أنا مقتنع بأنني لو عشت إلى السبعين من عمري وبلغت قصتي مثل عمري، أي سبعين عاماً فسوف أظل أحلم طفولياً، كما الآن».

وبعد أن خلف هذه الحياة المسورة التي عاشها بلا شمس أو هواء، عانى فرخ البط مخاطر جديدة، إلى أن اكتشف هو والجميع في نهاية المطاف، أنه تم. وجد فرخ البط ذاته..

وسيكتب هانس كريستيان اندرسن حكايات. وستكون أغنيته التمية. وسيسكب فيها روحه حتى آخر حياته «كنت كالجبلي الذي يرسخ قدمه في صخر الصوان، احتل مكاني في الأدب على مهل وبمشقة».

اجتاز فرخ البط الفقير «درب المجد الشائك» - كما كتب الشاعر في حكاية أخرى. هو يستطيع العودة إلى حوش الطيور ولكن على اعتباره تماً. واندرسن، وايبسن وسترنبرغ وبراندس وتورفالدسن، كانوا معروفين خارج بلادهم. وجاءهم المجد في بلادهم من الخارج.

هوذا الحالم، فرخ البط الذي لا حول له ولا طول يبدي جلداً وقوة ويسيطر على ذاته. وبدت طريقه الفضائية أضمن من الطريق المفروشة ببلاط المبادئ المتعظمة الصلبة، طريق الضيقي الأفق.

جهدت ضربات التفاهة لتلقي عليه الحرم، لتبقيه في نطاق البط، لتجعله بلا إحساس، شبعاً سعيداً، وفرخ بط قبيحاً مطيعاً. وجهدت لتستل حلمه وتمرغه في أوحال «حكمة» بليدة غير مجنحة. قتل العواطف وسحق المشاعر الخاصة - ذلك يعني فرخ بط قبيحاً. «العالم يفعل كل شيء لنبقى مطمئنين إلى المدائح والبذاءات، ولكن، ذلك لم يغرقه لحسن الحظ» - غوته.

الشاعر الحقيقي لا يطمئن لحظة. الشاعر المطمئن - شاعر ميت. فلو لم يعان فرخ البط القبيح، لو لم يعرف حياته بكل تعقيدها وامتلائها، لو لم يضطرب، ويؤمن، لو لم ينتصر لما كان ممكناً أن يصير التم الأكثر جمالاً بين طيور التم. تلك المعاناة التي انصبت على رأس فرخ البط الصغير والتي رأت فيها الدجاجة والقط جزاء عادلاً من القدر، هي التي تحدد جمال التم وقوة أغنيته.

إن روحاً مستقيمة حارة تضطرب في الجسد الضئيل لفرخ البط الصغير القبيح.

وانضم إلى طيور التم تم جديد هو الأجمل. لقد انتصر فرخ البط.

ثمة ابداعات نصادفها في شبابنا المبكر، حكايات، قصائد أطفال، نسمعها مع الكلمات الأولى، وتبقى ترن في أرواحنا طوال حياتنا. وبعضها يرتبط بالطفولة ويبقى سجين الطفولة. إنها تغني أرواحنا بمشاعر جديدة وبانفعالات وتلازمنا

نشوتها زمناً طويلاً. إنها تعيش في الذكريات عن قراءتنا الأولى، عن الإكتشافات الأولى، عن أول تحليق للخيال. ولكن إذ نقرأها مجدداً نحس نشوة خفيفة فلكأنها أزاهير جافة ولكأن أبطالها قد شحبوا، ولكأن خطها الحقيقي بسيط جداً. وهذا يظهر أن ليس الإبداعات هي التي شحبت، وإنما في بعض الأحيان، نكون نحن الذين شحبنا، وفقدنا بعض مشاعرنا، وغير الإعتيادي فينا، فقدنا قسماً من نضارة ورشاقة خيالنا. ابداعات كهذه يجب أن تظل في الذكريات. فهي تعيش فيها أفضل وتكون هناك أكثر جمالاً.

ولكن ثمة ابداعات للأطفال تنمو معنا ولا تخسر بمرور السنين وإنما تغتني. ومع كل قراءة جديدة تتكشف جوانب جديدة من جوهرها ومن جوهرنا. إنها تغنينا بأفكار جديدة وانفعالات جديدة.

وأكثر من ذلك: أنها تقدر على إعادتنا إلى الطفولة بأصالة، وبإحساس شاعري. وتقدر على إعادة الشباب لانفعالنا، أن تنفحنا بسيل من الشباب. وتلك هي أقوى وأجمل الإبداعات! كم هي قليلة! إن حكاية فرخ البط القبيح من بينها. ولهذا حين نقرأها أو نسمع موسيقا بروكوفييف «فرخ البط القبيح» ننفعل انفعال الذكرى وانفعالاً جديداً غامراً، للادراك الجديد للإبداع.

إن حكاية اندرسن الصغيرة هي نتاج شعري قبل كل شيء - هي مغناة ينبع فيها منطق المشاعر من منطق البراءة الباسمة والحكمة المختفية عميقاً خلف البساطة، لكأنها خطوط رسوم أطفال للطبائع. وثمة شيء آخر: المبدئية والتفصيل، وهما، دون أن نراهما ولكن نحسهما، يوجهان الإنفعالات نحو الهدف المحدد. ولأن هذه الحكاية لطيفة، طفولية، شاعرية، فهي إبداع مكافح. وهي كفرخ البط القبيح تسعى إلى هدف واضح. لنتصور كم كانوا سيغضبون لو استطاعوا أن يقرأوها، الديك الرومي والبطة ذات الخرقة البيضاء على رجلها والدجاجة وخاصة القط! كيف سيقف شعره ويكور ظهره كالكعكة! إنهم جميعاً (أولئك الذين يختبئون خلفهم) سيشعرون إن هذه سهم، سهم أزلي ينغرز في صدورهم. وسوف يحتجون على شيء آخر. على هذا الأمر مثلاً - كيف تستطيع الحيوانات أن تتكلم. أيجب أن يتعلم الأطفال السذاجة وأن يؤمنوا بأن الحيوانات تستطيع أن تتكلم، كم يتكرر تاريخ البورجوازية الفرنسية التي حرمت على أطفالها قراءة

أساطير لافونتين لأن الحيوانات تتكلم فيها. أو سوف يعترضون لأن أعجوبة تحدث في الحكاية. أو أنهم في آخر المطاف سيزعمون أن الحكاية خلو من المغزى الواضح المعبر. هكذا يعترضون على أجمل ابداعات الشاعر الداناركي.

الأعجوبة في الحكاية أحلام مجسدة فيها نضارة خيال الأطفال. تدفع بعيداً خط الأفق أمام عيون الأطفال الدهشة. وغالباً ما تصبح الدقة والوضوح والمنطق مملة للأطفال مالم تتخللها بعض أشعة الخيال.

من خلال الخيالي والخارق تتكثف وتتفتح الطباع، ويتقوى ويترسخ، ويبرز عياناً لعيون الأطفال أهم مافي الحكاية.

والأطفال الذين يقرأون الحكايات، الذين يترعرعون بين أبطال الحكايات يتفهمون أدق المشاعر وأكبر انطلاقة للخيال. يقوم الأطفال كل يوم باكتشافات - وكم يتم منها بوساطة الحكايات؟ يصبح عالم الأطفال أغنى وأكثر أسراراً وأمتع. الأزهار فيه غير الأزهار. فهي تبعث حية ليلاً، وتتحول البنفسجات الزرق تلاميذ حربيين في البحرية، والورود تتحول إلى فتيات باسمات موردات وتتحول أزهار التوليب المتغطرسة إلى عجائز متجهمات. والعشب في الحديقة والبستان ليس عشباً - تسير هنا مساء أقزام، أما الحشرات الصغيرة، فتعيش في بيوت جميلة صغيرة مختبئة تحت الأوراق الخضر ومزدانة بالندى.

أي طفل ممن قرأوا حكاية فرخ البط القبيح لا ينظر بفضول وتعاطف إلى كل فرخ بط أبيض صغير وهو يغطس في المياه الصافية في الجدول، أو نهر القرية؟ من يعلم، فقد يكون هذا فرخ البط القبيح؟ وأي طفل يسمع في يوم خريفي رطب أصوات البط البري البعيدة وهي تمر فوق المدينة ولا يتتبعها متأملاً وباحثاً بينها عن فرخ البط القبيح المنطلق ليجوب العالم الرحب؟

. الطفل الذي يقرأ اندرسن يحلم أجمل الأحلام لأن، هيا اغمض عينيك هو الذي يغمض له عينيه، ويحلم بجرأة أكثر ويكون عالمه أكثر امتاعاً.

ينبثق الخارق في «فرخ البط القبيح» بلباقة فنية حتى ليخيل لنا أنه هكذا في الواقع، الواقع المغمور بأمواج المشاعر الشعرية.

ليلتو القط المتجهم التافه مترعصاً ولتقوّق الدجاجة المسرعة طلباً للديدان وليعترضا على الأعجوبة والأحداث الخيالية وعلى الشعراء المجانين الذين تنتهي أسماؤهم بـ«سن» وعلى الحالمين الفارغين و«الرؤوس المجنونة».

إن فرخ البط القبيح على الرغم من كل ذلك، قد صار تماً. وعلى الرغم من الديك الرومي المرقش المتعالي والبطة السمينة وخدمات أبناء جنسها، وبالرغم من خرير انزعاج الهر المغتاظ، وصرخات غضب الدجاجات صار فرخ البط تماً. ولن يستطيع شيء ارجاعه إلى جلد البط، فلقد سمع الناس أغنيته ورأوا جناحيه.

تم رائع يسبح في البحيرة - وهو الأكثر جمالاً. مياه البحيرة مضطربة، ذلك لأنه من اضطراب الحياة هنا أتى الشاعر.

* * * * *

رودين أو الحالم

في صالة استقبال في بيت أحد الملاكين، في مكان ما من روسيا، ووسط الضجر الذي تبعثه الأحاديث الرمادية المعادة التي يتبادلها أناس مملون فارغون صغار، يظهر مجهول، إنسان جديد، لا أحد يعرف من أين جاء ولا أحد يعرف إلى أين يمضي، لا يشبه الآخرين، فهو متدثر ببريق سحر غامض. لقد دخل الوسط الخانق باندفاع وقوة رياح الربيع، فالتمعت على الفور تلك العيون الضجرة الخاوية. وملأ الإنفعال الصدور، وسرت الحمرة إلى الوجوه، واستشعر الجميع عبق الشعر. ذلك لأن الغريب الذي اندفع بغتة من ظلام الليل إلى مضافة الملاّك المضاءة، كان شاعراً. يتدفق الشعر من كامل طلعته، من عينيه الجميلتين، المتوهجتين، ومن وجهه الأسمر المصعر، ومن قامته الطويلة المهيبة، ومن جَلَد «الأمير المسافر» الذي لا حدود له، وأكثر من ذلك، من كلامه القوي الآسر. «وليس ذلك بمقتضى تجربة الخطيب المجرب - فالإلهام يعبق من ارتجاله أكثر». هو لا يبحث عن الكلمات فهي تأتي مذعنة طلقة إلى شفتيه وتبدو كل كلمة كأنها تنسكب من روحه مباشرة وقد توقدت بكل نار الإقناع.

وهو ليس متمكناً من السر الأسمى - موسيقا البلاغة - فحسب، وهو لا يحسن الضرب على أحد أوتار القلب فحسب، بل هو قادر على تحريكها وانطاقها جميعاً.

هذا الإنسان هو دميتري رودين.

وهكذا انطلق مهيمناً، واثقاً بنفسه في الأدب الروسي. ومنذ تلك اللحظة من أواسط القرن الماضي، حين تعرف القراء إلى الرواية الشابة لتورجينيف، ورودين

مسيطر على قلوبهم وأرواحهم، وشعلة بلاغته القوية تتدفق فوق روسيا كلها. ومنذ ذلك الحين وحتى اليوم، ورودين يحيا. لقد أصبح خالداً وعدَّ في رعيل الوجوه الأدبية التي لا تنسى.

فمن هو دميتري رودين؟

إنه ملاّك فقير منهار، اضطر إلى العيش على إحسان الآخرين. لقد تعارك طوال الحياة مع الإملاق والمتاعب، وقد ظل طوال الحياة يتعلم ويطمح إلى أهداف جديدة فجديدة.. هي أهداف متنوعة ولكنها كلها نبيلة.. إن فقر رودين جعله قريباً إلى ملايين القراء الروس. كان يرتدي ثياباً عتيقة بالية حين ظهر أول مرة في صالة الملاّك المترفة ورأيناه آخر مرة مشرداً بلا مأوى، وكان وحيداً مهملاً يسير في عربة قروية صغيرة ذات أجراس. ظل هذا الإنسان الأبي طوال حياته مشرداً بلا مأوى، ولقد جاب روسيا كلها، طولاً وعرضاً، دون أن يجد ملاذاً ما في أي مكان. هو «قادر على أن يكون فقيراً». هكذا قال له ليجنيف.. بداية هذه الحياة الحزينة ونهايتها فقط كانتا لامعتين، فشباب رودين مكلل بانتصارات عديدة في مجال الثقافة الإنسانية الرحب. وذاك شباب جميل موفور جامح. ونهاية رودين هي نهاية الأنقياء في ذلك العصر المتجهم: لقد مات على المتاريس والراية الحمراء في يده وكأنه متوجه نحو المستقبل. إن البداية الرومانتيكية الجميلة والنهاية البطولية، تضفيان الجموح على الدرب الحلزوني الذي يكاد يكون شاقولياً في صعوده، لهذا الرجل غير العادي والقريب، بالرغم من ذلك، إلى كل أبطالنا.

ماهو العصر الذي اطلع رودين؟

إنه عصر نيقولاي القاسي، أثقل العهود على روسيا. كان الإمبراطور، الرقيب أول نيقولاي الأول يسعى إلى تحويل امبراطوريته إلى امبراطورية «تعسة»، إلى قفر لا حدود له، حيث نادراً ما تتعالى وسط الصمت المطبق صرخات: «أيها الخفير، أمسك، هورا!» كما قال شتشدرين.

وفي هذا العصر المتجهم ينجح كالرجعيين وخدم النظام أولئك الضيقو الأفق الذين شعارهم: «اذعن، لا تمعن في التفكير!!». وقد حل ضيق الأفق البرجوازي الصغير هذا في كل مكان في الظل الواسع لجزمة نيقولاي.

ومع ذلك كانت العاصفة تنمو عميقاً في أوساط الشعب، وكانت ملموسة تلك التيارات التي في الأعماق، التي ستطفو إلى السطح وتكنس القنانة متفجرة في صواعق ثورية. ولم يستطع نيقولاي تصفية فكرة حب الحرية المقلقة المهيبة في روسيا مع تصفية الديسمبريين فقد كانت تزدان بقصائد بوشكين المنغمة المرنانة، وبشخصيات غوغول الشجاعة العجيبة، وبايقاع ليرمنتوف المهيب الغاضب. إن النبيل الذي وضع «ملاحظات صياد» بعد أن أشار إلى رعب القنانة المقدس، قد رغب في أن يظهر وجه واحد من أولئك الذين كانوا غرباء عن ضيق الأفق، والذين عرفوا كيف يضحون بحياتهم في سبيل الأهداف النبيلة الكبرى، التي يتوقد فيها فكر روسيا المضطرب. ولقد أراد الكاتب أن يظهر، إلى جانب ذلك، إنساناً تعوزه القوى ليحول أحلامه إلى قضية، إنساناً ترمدت إرادته فلا يستطيع أن يصير ثورياً.

ولقد أبدع شخصية دميتري رودين.

* * * * *

كثيرون هم الذين يرون أن رودين من بين الناس الزائدين في الأدب الروسي، الذين لهم طباع الملاكين والأورستقراطية في أيام نيقولاي القاتمة. فهل رودين حقاً خلف وأخ لإيفغيني أونيغين ولبيتشورين وابلوموف؟ «رودين متعصب ينسى نفسه تماماً فهو منهمك كلية بالمصالح العامة»، كما لاحظ تشيرنيشفسكي. وهو يتميز عن بيتشورين في كون أحدهما يعيش من أجل شهواته ويعيش الآخر من أجل مبادئه. ولقد عاب مكسيم غوركي على تورجينيف كونه لم يبرز بمزيد من الجلاء المزايا الإيجابية للبطل. أما نيكراسوف، صديق الكاتب، فقد وجد أن تورجينيف قد فهم مشاعره الحارة نحو بطله فخشي الحماسة والتصور المثالي فجهد وقاسى كيف ينظر إليه باحتقار.

إن تشيرنيشفسكي ونيكراسوف وغوركي وتورجينيف نفسه قد أحبوا رودين، وعاش في قلوبهم. إنه قريب إلى جميع الناس الشرفاء والتقدميين لأنه عدو للركود، وللتعفن وضيق الأفق. إنه حالم ولكنه واحد من أولئك الذين تصبح أحلامهم راية للنضال. ولهذا فهو غير زائد. هو ليس أخا لبيتشورين

ولا لأوبلوموف... وهو لا يمت بقرابة حتى لهاملت، كما يمكن أن يكون قد اعتقد مبدعه. دميتري رودين هو إنسان آخر تماماً.

ما الرئيسي في طباعه؟

لا شك في تضاد الكلمات والواقع. ورودين يحب الكلام المجنح. وهو متمكن من خفايا الكلام. إنه مولع بالجملة الجميلة التي تتلى مع المشاعر ومع الإيماء الجميل المؤثر. وهو يحب الظهور ويحب أن يبدو في حالات مؤثرة، لا تعبر عن جوهره في أغلب الأحيان. كلماته قوية مفعمة بالمشاعر. هو يعرف كيف يأسر خيال المستمعين إليه، وكيف يشغفهم، ويحملهم، وكأنما على أجنحة كلامه، وأن يجبرهم على نسيان اليومي والإعتيادي. وهو يوقظ الحلم والإنفعال ويستطيع أن يجد ماهو ثابت وأبدي في حياة الإنسان الزائلة.

وحين يحين أوان الجد وتأتي ساعة القضية العملية يصبح رودين خائفاً وضعيفاً مثل طفل. أصغر عقبة تحيله إلى هباء. ولهذا فهو لا يستطيع أن ينجز أي قضية، ولا أن يسير بها إلى نهايتها الحاسمة. وهو، طوال الحياة، يبدأ من جديد. ولهذا ألقى أصدقاؤه الحرم عليه. ولهذا تحبه النساء في البداية ثم يتركنه مبهورات. ولقد رسم الشاعر بقوة واقتضاب وإلهام اللقاء بين ناتاليا ورودين.. رودين مذعور موهن خائف، لا يقر على شعور يتملكه عفوياً ويشده ويرغمه على أن ينسى كل شيء. وكم من العسير تلطيف التضاد مابين الكلمات الشهوانية المتوقدة لرجل ملهم يقولها في الحب وفي قوة مشاعره، وبين ذعره واعتداله الجبان وصغار تردده.. أمام هذا الرجل الناضج القلق المضطرب، الضخم كالجبل، تقف فتاة في الثامنة عشرة من عمرها، ضئيلة رقيقة.. وكم هي مشتاقة وكم هي متوقدة؟... كيف قررت أن تدع كل شيء - البيت والوطن والمستقبل اللامع - وأن تتبع هذا الإنسان المجهول على دروب مصيره الغامضة! تلك هي الفتاة الروسية، فتاة تورجينيف، المرأة النقية الصادقة المخلصة، التي تعرف كيف تحب بكامل قلبها مرة واحدة في الحياة، لأن «الحب كالموت هو واحد». كما تقول الشاعرة الروسية. في هذا المشهد الذي لا ينسى يبدو بطلنا في حال تثير الرثاء. فلقد تحول الأمير اللامع، وكأنما بعصا سحرية، إلى شحاذ فقير.

ولكن، أليس رودين غير قادر على الشعور؟ أليس «بارداً كالجليد!» كما قوّمه تورجينيف نفسه بوساطة ليجنيف؟ أرى أنه ليس كذلك. إن رودين، على العكس من ذلك، غني بالمشاعر. ولكن مشاعره تفتقر إلى العمق والديمومة والمثابرة. الإنسان «البارد كالجليد» لا يستطيع أن يصير شاعراً، وأن يفتن ويجذب. الإنسان «البارد كالجليد» لا يستطيع أن يصير حالماً. كل حلم يولد تحت أنفاس شعور دافئ. ولكن المشاعر غير الدائمة التي لا تهيمن على كيان الإنسان بأكمله ترغمه على أن يصبح حالماً أكثر منه فاعلاً. وذلك لنقص في القوى التي تحول الحلم إلى قضية. إنها تشتعل سريعاً لتنطفيء سريعاً دون أن تتمكن من الإنصباب في الإرادة. وكان رودين يفتقر إلى الإرادة. إنه صورة نموذجية للناس الذين يفتقرون إلى الإرادة في الأدب العالمي. وهو من هذه الناحية قريب إلى هاملت. ومن المعروف أن تورجينيف لم يحب هاملت باعتباره نموذجاً. ولقد بذل جهداً كي لا يحب رودينه لكنه فشل. ذلك لأن تورجينيف يشبه بطله إلى حد بعيد.

وبجريرة إرادته الضعيفة لم يستطع رودين المضي بالمهمات التي يضعها إلى نهايتها. وهو بجريرة إرادته الضعيفة يبدأ كل شيء بتعصب وقوة وإيمان ثم يدعه لدى أول عقبة. وبجريرة إرادته الضعيفة أصبح رودين إنسان الرحابة وليس إنسان العمق. لديه معارف واسعة كثيرة ولكنه لا يعرف شيئاً بعمق. إنه عدو لكل نسق وهو يفضل أن يحلق طليقاً دون أن يؤطره نير أي علم أو أي مهمة. إنه يفضل الكلمات على القضية ويفضل الايماءات الجميلة والوضعية «بوز» الجميلة على الحياة ذاتها. وهو لا يجد اشباع رغباته في القضايا الكبرى بل في خطط القضايا الكبرى. ولأن تلك القضايا التي لا تنفذ أبداً تكون في الخطط جميلة وواسعة وجريئة، ولكن ليس فيها أثر من التنسيق أو المنطق. إنه قوي دائماً في الحالات العامة وضعيف دائماً في التفاصيل. ومن كامل شخصية بطل تورجينيف تشع بجلاء هاتان النوعيتان في طابعه: شجاعة وطموح إلى الحلم واهتزاز والتواء كالقصبة تحت وطأة مشيئة الريح.

ومع هذه الثنائية، مع قوة الرغبة والإفتقار إلى القوى لتحقيقها عن طريق الإرادة، مع هذه الإنطلاقة للخيال والإفتقار إلى روح عملي، مع هذا الغنى وتنوع الألوان الأرجوانية والإفتقار إلى المشاعر العميقة الدائمة تكمن المأساوية في شخصية

رودين. إنه أشبه بقادوس بحر «الباتروس» بودلير الذي يعيقه جناحاه الكبيران عن المسير. أما شبهه بهاملت فخارجي صرف. إن رودين حامل مثله ولكن الشك غريب على بطل تورجينيف، فهو لا يبرد إيمانه وخياله. إنه غير متعب في الحياة وغير مرتاب وليس هرماً قبل الأوان. إنه، على العكس من ذلك، ابن لعصر آخر ولشعب آخر، فرودين مفعم بالحماسة والإيمان بالحياة. وهو يكابد الفشل طوال الحياة ولكنه لا يكل من العود للشروع من البداية. وهو يحب الناس، وحتى في آخر أيام حياته، حين خسر كل شيء، لم يصبح سيئاً، ولم يصبح كارهاً للبشر متجهماً مثل بيغاسوف. ومن هذه الناحية يقترب رودين من دون كيشوت حبيب تورجينيف.. وكالفارس ذي القلب الذهبي طاف رودين عبر روسيا ناثراً بريق أحلامه النبيلة.

وحين يتكشف جوهر رودين بهذه الطريقة يتوضح لنا العديد من صفاته التي تبدو متناقضة لدى النظرة الأولى. إن هذا الخطيب اللامع، على سبيل المثال، يعجز عن إجراء حديث وعن أن يكون فطناً. ليس ثمة ماهو أغرب عن الحالمين والشعراء من الفطنة. إنها تتطلب ارتكاساً سريعاً وهم لا يطيقون ذلك.

حقاً إن رودين مغرم بذاته، ولكن كم هو طيب وساذج؟ إنه إنسان طيب فعلاً.. ولكنها طيبة أولئك الضعفاء التي يصعب تحقيقها في قضية. إنه أبي النفس ولكنه رعديد، وذلك مايحدث، أغلب الأحيان، لللطفاء من الناس، الذين يخشون العطب على إبائهم وعدم قدرتهم على حمايته.

لقد شرع رودين، راغباً، في أنواع مختلفة من الأعمال، ولكنه كسول بطبعه، كما هي حال ضعيفي الإرادة، مع أن كل عمل مرتبط بالتغلب على العديد من العقبات والصعاب.

ولقد عاش رودين على نفقة الآخرين ولكن ليس كصاحب أملاك ولا مثل ونداليفسكي وإنما مثل طفل. هذا الإنسان الأبي لم يفعل شيئاً من أجل ذاته، ولقد ظر باستخفاف مدهش إلى مصالحه الشخصية، وإلى سعادته. فلقد بدد حياته دون كتراث وبلا مبالاة ظريفة. ولم يعكر أي هدف أناني لا بلاغته وحدها بل كل لداياته.

وباعتباره مدرساً في ثانوية أعد العديد من المحاضرات الجميلة المؤثرة التي تتلى بصوت عال وهي غنية بالتنغيمات ولكنها فقيرة بالمعطيات المحددة. إنسان أفكار عامة كهذا هو عدو للتفصيلات ولجميع القوالب. ولهذا لم يواجه أولئك الذين يحبون تفاصيل الجمال أكثر مما يحبون عموميته فحسب بل وأولئك الذين يفضلون الجاهز على الكلمة الحية.. الناس الذين من أمثال رودين يثيرون الحسد والحقد. ذلك لأن ضيقي الأفق يحسون بريق جمالهم وضعفهم معاً، بينما أناس الإرادة، الناس الأقوياء، لا يكونون لامعين عادة، ولكنهم يثيرون الخوف.

ولقد ظل هذا الإنسان الطيب الرائع، الذي له هيئة أسد وروح طفل، طوال حياته، محاطاً بالأعداء الذين عملوا على تحقيره، ولقد نجحوا في ذلك، أهانوه وسخروا منه، ولكنهم لم يستطيعوا، إطلاقاً، تحطيم قلبه الذهبي المفعم بكل هذا القدر من الفضائل النبيلة.

هكذا كان رودين شجاعاً في أحلامه وخططه، جباناً في فعله، نارياً في خطبه، بارداً في حياته، وهو مغلوب دائماً وهو بادئ من جديد، إنه يبحث عن السكينة وهو قلق أبداً، ممتلئ قوة وبلا قوى تجاه القضايا الهامة.

كيف أبدع طابع رودين؟

إن تناقضه غريب عن تكوينه الروحي. وقد قال ليجنيف عن رودين: «ومع ذلك سأقول أن هذا ليس ذنب رودين: إنه مصيره، مصير مرير، ثقيل لا يجوز أن نلومه عليه. وسنمضي بعيداً إن أردنا أن نعرف لماذا يظهر الرودينيون بيننا».

والكاتب أيضاً لم يذكر سبب ظهور الرودينيين في روسيا.

وإذا أردنا أن نبحث عن السبب فسوف نراه، على ما أعتقد، في الظروف الاجتماعية القائمة حينذاك.

إن أناساً طموحين موهوبين، متميزين، لكنهم يصطدمون دائماً بالظروف الاجتماعية التي لا تمنحهم إمكانية التفتح، سيتحولون دون ريب، إلى ثوار أو إلى حالمين. رودين يشعر أنه يفوق رفاقه، يعرف أكثر منهم بكثير، ويعرف أن روحه مثقلة بالغنى ومع ذلك هاهو مرغم على العيش على نفقة الآخرين، وعلى أن يكون

عالة على أولئك الذين ليسوا أهلاً لأن يحادثهم. إنه وهو الإنسان الذكي الجميل، مرغم على أن يطأطيء هامته باستمرار أمام الشرعية المعتدلة.

ليس بامكان رودين هدم جدران الظروف الاجتماعية وإيجاد مكان في الحياة. ثم إن رغباته، من جهة أخرى، ترتطم دائماً بدرع الإعتدال. ولم يبق لرودين سوى الأحلام. وهو يحلم بالإرادة. الكلمات وحدها بقيت مخلصة له، بقي له سحر الكلمة.

لم تتح لرودين سعادة التعرف على روسيا شاباً. لقد تركها مبكراً وغاص في الشعر الألماني، في الرومانتيكية الألمانية وفي عالم الفلسفة. لقد أصبح كوسموبوليتياً قبل أن ينفذ إلى كنه شعبه وإلى روحه. وإليكم ماقاله تورجينيف نفسه حول هذه المسألة: «الكوسموبوليتية حماقة والكوسموبوليتي صفر، إنه أسوأ من الصفر، وليس ثمة فن ولا حقيقة ولا حياة، ليس ثمة شيء خارج الإنتماء الشعبي. وليس ثمة وجه مثالي دون سمة، سيكون ثمة وجه فظ لا أكثر من دون سمة».

الكوسموبوليتي دون سمة، وهو لا يستطيع أن يصبح ثائراً.. وحتى الظروف الاجتماعية لم تكن قد نضجت لتحويل الرودينيين إلى ثوار. ولهذا بقي هذا الإنسان بلا هدف كبير، وبلا اتجاه أساسي يركز حوله قواه الرئيسية ويحشدها. ولهذا كان مشتتاً كل هذا التشتت ومتناقضاً كل هذا التناقض، ولهذا لم يستطع أن يجد مكاناً في الحياة، ولهذا السبب انتهره ليجنيف، هذا الأومي الروسي، في الجزء الأول من الرواية، (كان يغار منه على حبيبته) ثم امتدحه في الجزء الثاني حين سقط رودين.

ماالذي جعل صورة دميتري رودين خالدة؟

إنه قبل كل شيء شبابه المبدع، وتميزه برغبته الدؤوب في حياة أجمل، وتفاؤله الذي لا يذبل، وإيمانه بالمستقبل.

إن الصفحات الأخيرة من الرواية مفعمات بالجمال المأساوي. لقد صار الجميع بخير، تزوجوا بترف وترفهوا. ليجنيف، ذلك الذي كان كثيراً ما ينهر رودين أصبح يعيش قريراً مع زوجته الغنية. رودين، وحده، وحيد، وفقير ومنبوذ، مطأطئ، ولكنه لا يفكر في التخلي عن الكفاح، إنه يرسم خططاً جديدة وينطلق

خلف ظلها الأثيري.. رودين لا يهرم، يموت شاباً والراية الحمراء مرفوعة في يد يموت وهو يتسلق الآن من جديد نحو قمة المتراس.

لم يترمد قلب رودين. لم يبن الشر عشه فيه. هذا القلب الذي كان دائم غريباً عن الصغائر والشهوات الدنيئة صار طافحاً بحب الناس، ومن حبه للناس تعرض لرصاص جنود الرجعيين الفرنسيين.

وفي الرواية بأكملها، وبين جميع هؤلاء العمليين والحيويين، لم يكن يعمل في الجوهر سوى الحالم رودين.. الليجنيفيون يتنحون جانباً، يسمنون، يضحكون من الحالمين ويتزوجون من النساء الثريات أما رودين فيشمر كميه ويعارك. هذه الصورة الرومانطيكية الغريبة، هذا الدون كيشوت المدهش، هو جندي المستقبل.

ولهذا لم يكن قابلاً للهرم. إنه متصل، أبداً، بجمال شبابه وبأجمل أيامه. الليجنيفيون يشيخون ويشيخ البيغاسوفيون ولكن رودين يبقى شاباً إلى الأبد.. وتحت أكليل من الشعر الأبيض، وتحت بزته الفراك العتيقة البالية يخفق قلب متوقد. وكل الذين يرونه، كل الذين يعرفونه منذ أيام شبابه، يتذكرون سنوات الشباب. رودين مؤهل لإستعادة الشباب. إنه يحمل قوة الحالمين الحقيقيين النادرة - أن يضرم النار في القلوب وأن يرغم الأنظار على التطلع إلى الأمام.

وعلى الرغم من أننا نرى رودين آخر مرة في ليلة حزينة من ليالي الخريف وحيداً، منسياً، يضيع في الظلام، لا نشك في أنه سوف ينتصر وأن الرودينيين هم أزهار الربيع، إنهم ينمون وسط الأعشاب وعبير الشباب. ونحن، فعلاً، نكتشف، مجدداً، رودين شاباً على متاريس باريس. لقد وجد طريقه الحقيقي.

«أولئك الذين يقرعون الأجراس لا يساهمون في موكب الإحتفالات» - هذا ماقاله حالم آخر هو حكيم جنيف جان جاك روسو.

رودين لم يستطع الإسهام في الموكب الباهر لأفضل أبناء شعبه، موكب الثوريين، ولكنه أحد أولئك الذين قرعوا الأجراس الضخمة فوق البلاد الشاسعة.

ولهذا نحبه. وسوف نحبه.

الصغير اليوشا

و أغنية الصقر

«أغنية الصقـر» ليسـت أول أعمـال غوركـي الشـاب وليسـت الأكـثر تميزاً. فصورة الصقر استمرار منطقـي لصـورة دانكـو مـن «العجـوز ايزرغيـل» ولصـورة ماركو من «أسطورة ماركو».

ومع ذلك فمنذ نشرها (عام ١٨٩٥ تحت عنوان «في البحر الأسـود») وحتـى اليوم تعيش أغنية غوركي هذه حياة مستقلة لامعة. ولم تتحـول صـورة الصقـر إلى رمز وحسب وإنما إلى شخصية خالدة مـن شـخصيات غوركـي محبوبـة دائمـاً مـن القـراء، ومـع دانكـو ونذيـر العاصفـة يعتـبر الصقـر مـــن أشـــهر أبطـــال الكـــاتب الرومانتيكيين.

قليلة هي الأعمال الإبداعية في ميدان الأدب التي استقبلت بأكثر مما اسـتقبلت به «أغنية الصقر» من الحب والابتهاج. لقد توغلت على الفور في كـل مكـان مـن روسيا. تحولت إلى أغنية. وأكثر من ذلك: الصقر الذي يحمله جناحاه الجبـاران قـد صار إلى الأمام نحو المستقبل. لقد طار مع نذير العاصفة فوق المتاريس عام ١٩٠٥، وفوق سهوب سيبيريا الشاسعة وتغلغل في حصن بتروبافلوف.

لقـد ختـم فلاديمـير لينـين، صقـر الثـورة الروسـية عـام ١٩٠٦ مقالـه «قبيـــل العاصفة» بخاتمة «أغنية الصقر».

وطار الصقر حتى أيام اكتوبر العظيمة، والحرب الأهلية، والتحرير. وبينما طار نذير العاصفة، بعد الثورة، إلى أراض مستعبدة أخـرى، فـإن الصقـر في كـل مكـان

تنجز فيه مأثرة وقضية كبرى. كثيرون هم الأبطال الذين ماتوا أيام الحرب الوطنية ومعهم كلمات من «أغنية الصقر»، هكذا على سبيل المثال كانت حال ن.م. كوزينتسوف في نيسان ١٩٤٤ الذي قبل أن يذهب إلى عملية قاسية في مؤخرة العدو كتب رسالة ختمها بكلمات الصقر: «نغني أغنية لجنون الشجعان».

هو ذا خلود بطل الأدب، وشبابه الدائم.

قد يدور نقاش حول ما إذا كان الصقر طبعاً أم مجرد رمز، أم أنه تحول هكذا إلى واقع، وهو حي وخالد. كم من عشرات ومئات من أبطال الأدب في الكتب الضخمة، المصاغين بحرص وانتباه ومطمورين بالجزئيات، قد ماتوا منذ ذلك الحين ومازالوا يموتون بينما الصقر في أغنية غوركي الصغيرة لا يموت.

لقد كتبت مجلدات كثيرة حول ما يدعى المرحلة الرومانتيكية من إبداع غوركي، وحول النسبة المئوية من الرومانتيكية فيها والنسبة المئوية من الواقعية، وحتى حول ما إذا كان من الممكن أو اللازم أن يدور الكلام حول الرومانتيكية لدى غوركي، وهاهم بعض أبطاله الرومانتيكيين ليسوا أقل تألقاً ولا أقل حياة من العديد من الأبطال الواقعيين في إبداعه.

كم هي قليلة الملامح التي رسم بها الصقر، وكم هي موجزة خطة هذه الصورة، إذا كان يصح بوجه عام أن نتكلم على الصورة، ومع ذلك فإن عشرات الأبطال قد سقطوا ومعهم كلمات الصقر في العديد من الأحداث.

الصقر هو رمز في الحقيقة، ولكنه رمز للطبع البشري. وهو ليس بطلاً لعمل أدبي بل لأغنية، لأسطورة. وأغنية الصقر و«نذير العاصفة» وأغنية ماركو وأغنية الزرزور الكذاب هي في جوهرها قصائد. ولكن، أليس ثمة أبطال في القصائد الحقة القوية؟ أليس ثمة طبع في شراع ليرمنتوف المسرع، الذي يمضي وقد نفخته الريح نحو العاصفة، عظيماً مبشراً بنذير العاصفة؟

* * * * *

ثمة نصان من «أغنية الصقر» أحدهما الذي ظهر عام ١٨٩٥ والثاني ظهر عام ١٨٩٩، فإذا تتبعنا التصحيحات التي أجراها غوركي الشاب على عمله فسنرى أنه أوضح الفكرة الأساسية ونقاها. وقبل كل شيء استبدل العنوان وبدلاً

من «في البحر الأسود» صار «أغنية الصقر». أغنية - ذلك لأن الأغاني تغنّى للأبطال، وللشجعان. الأغنية أكثر فعالية وأقوى، وأكثر إثارة من الأسطورة. الأغنية تغنى لماركو، الذي هلك في سبيل حلمه، ولنذير العاصفة، والشعب يغني الأغاني لأبطاله.

والأغنية هي للبطل، للصقر. والتوجه الفكري للعمل يتوضح في العنوان. والعمل يمتليء بالمزيد من المحتوى وبالمزيد من الشعر. لقد سقط الصقر في الصراع مع العدو، ولكن قلبه، بأجنحته المكسرة يتقد بإرادة المأثرة. في النص الأول كان الصقر تشخصياً للبطل لا أكثر، للإنسان الجسور، لعدو ضيق الأفق، الذي يطير ولا يزحف، والصقر في الثاني ثائر.

أيها الصقر الجسور، الذي تعيش في السماء،

السماء اللا محدودة، ياحبيب الشمس

أيها الصقر الجسور الذي وجد في البحر،

البحر اللا محدود، قبراً له

كل هذا تحول إلى:

نغني ممجدين جنون الشجعان فجنون الشجعان - حكمة الحياة.

أيها الصقر الجسور! لقد استنزفت دمك

في قتال الأعداء.. وسيأتي وقت

تشتعل فيه قطرات دمك الحار

كالشرر في ظلام الحياة

وستشعل الكثير من القلوب الجسورة

بالظمأ المجنون إلى الحرية والنور.

واضح جداً كم صارت الأغنية أكثر توهجاً وأكثر بطولية. إنها أغنية للصقر حقاً. وهكذا فحين هلك الصقر في النص الأول غنت أمواج البحر بهدوء. أما

حين مات في النص الثاني فإن أمواج البحر قد زأرت وأصغت السماء إلى أغنيتها. لقد طغى زئير الأمواج على مونولوج الثعبان المعتد بنفسه. الأغنية مشروع غنائي تحول إلى أغنية بطولية. وهذا هو جوهرها الحقيقي.

ومع ترسخ الكاتب فكرياً ترسخت ابداعاته، من حيث المغزى، وصارت أقوى وأكثر صدامية وتأثيراً.

بدأ غوركي نشاطه الأدبي، مرحلته الرومانتيكية بمديحة للمآثر الإنسانية، بمديحة لمجترحي المآثر - الأبطال. وطوال حياته سيغني غوركي للأبطال. الأبطال والمآثر تملأ ابداعاته الرومانتيكية المبكرة، وستمتلئ بالرومانتيكية أعماله الواقعية الناضجة. فثمة في المأثرة منذ البداية زينة رومانتيكية وحلم، وحتى ل.ن. تولستوي الذي يسعى دوماً لتتبع الأكثر عادية والأقل بطولية، في البطولة، لم يستطع عزل الزينة الرومانتيكية، التي هي عنصر جوهري من المأثرة، فلنتذكر على سبيل المثال النقيب من توشينو أو الحاج مراد، فالمأثرة، البطولة في جوهرها هي تضحية بالمصلحة الخاصة باسم المستقبل، باسم سعادة الآخرين. المأثرة هي الأكثر عداء للأنانية. وهي أكثر ماتكون امتلاء بالمستقبل. من خلال المآثر يندفع الآني نحو المستقبل. ومع المآثر يحلق الحلم الإنساني الجسور الجميل.

المآثر يجترحها الأبطال. والأبطال هم الذين يمتازون بالجرأة. لنكران الذات أشكال مختلفة: التواضع، النبل، الكرم وغيرها. ولكن هذا ليس بطولة، البطولة تقاس بالنتائج الموضوعية، كما تقاس بالدوافع الذاتية والتغلب على المقاومة الداخلية. الأبطال يؤمنون بالهدف، الذي يجترحون المآثر باسمه، وهذا الهدف في المستقبل. وإذ تتولد من حبهم للحاضر أحلام للمستقبل، تولد أيضاً البطولة. وهذه هي الرومانتيكية البطولية الفعّالة. في حين أن في عدم الرضى عن الحاضر، وفي رفضه، يتم الانتقال: غالباً إلى الذكريات، إلى الماضي وفي هذا، تكون ثمة رومانتيكية مريضة خاملة تميز العصور المحتضرة.

الأبطال حالمون. الصقر، نذير العاصفة، الزرزور، ماركو، دانكو وبافل فلاسوف، جميعهم يرفرفون بأجنحة، جميعهم يعرفون كيف يحلمون ويناضلون في سبيل أحلامهم.

الأكثر تعارضاً مع الطباع الإنسانية البطلة هم - ضيقو الأفق. إنهم غارقون في الراهن. إنهم لا يستطيعون التضحية بهذا الراهن باسم المستقبل ولا يريدون ذلك. إنهم لا يأبهون بالمستقبل، كما أنهم لا يحبون الماضي. إنهم غارقون عميقاً في اليومي، في غبار الاهتمامات الصغيرة الضئيلة، والشرور والمخاوف. سيكتب غوركي طوال حياته ضد ضيقي الأفق وسيناضل ضد ضيق الأفق. وحتى حين كتب مقاله الملهم في ذكرى تشيخوف أشار إلى سخريته الدقيقة على أنها نضال مرير من المغني اللطيف ضد تفاهة ضيق الأفق الفظة.

القطبان المتضادان في كل إبداع غوركي هما الأبطال وضيقو الأفق. الأولون ذوو أجنحة، والآخرون يزحفون. وغوركي، دائماً، سيذهل ضيقي الأفق وسيهز تحصينات قناعاتهم، وسيقود أجنحة الأبطال لتخفق فوق رؤوسهم، وسيحاول أن يرغمهم على الوثوب نحو الشمس.

هذان الطبعان في «أغنية الصقر» ينتصب أحدهما تجاه الآخر. لكن الصقر ليس في وسطه الطبيعي - السماء، المعارك - إنه مغلوب، لقد سقط في الغبار، عند الثعبان. يستطيع الثعبان أن يسخر من الطائر الفخور، ويستطيع النظر إليه من قرب وبلا خوف وأن يزحف نحو جناحيه، ويستطيع أن يتفلسف حول مصيره، وأن يمتلئ بالمزيد من الغرور.

اللقاء بين الصقر والثعبان يذكرنا بلقاء فرخ البط القبيح والدجاجة. ولكن طائر التم تحول هنا إلى صقر. ماهو بالشاعر الذي يعاني وإنما هو البطل الذي صارع وسقط، ولكنه يتابع الصراع. ومن ناحية أخرى استحالت الدجاجة إلى ثعبان - الرمز الأصدق والأكثر وضوحاً لضيق الأفق.

الصراع هنا كثيف، تختفي منه السخرية الدقيقة التي في حكاية اندرسن، وكذلك غنائيتها المؤثرة، ولهذا ثمة في عمل غوركي الكثير من الحميا والزهو والبطولة. لقد وجد العصر الثوري شاعره الذي قدم أغنية ثورية لمجد البطل الصريع.

* * * * *

وفي «أغنية الصقر» كما في أعمال غوركي الرومانتيكية الأخرى ارتسم ديكور رومانتيكي: شاطئ البحر، سماء الجنوب الممتدة فوق هذا البحر الأخضر

العاصف، والصخرة البيضاء العالية. الألوان فاقعة، بلا تموجات، موضوعة بفرشاة عريضة، ومثبتة ومكثفة. وبين هذه الآماد الفسيحة - السماء، البحر، والأرض - الجدول وحده هو الذي يقطع ويكسر جبروت اللانهاية الموحية.

الأغنية متكونة من تصادم طبعين. وهي مبنية على الحوار بين الصقر والثعبان ثم على منولوج الثعبان. ولكن الطبيعة ليست مجرد ديكور. فهي تبدو وكأنها تساهم في المأساة.. من السماء يسقط الصقر والشمس في ريشه المدمى. يثب الثعبان وثبة مضحكة نحو السماء ليبرهن أن الزحف هناك غير مستطاع، وبالتالي فالسماء لا نفع منها وزائدة على اللزوم.

ويرجّع البحر بأغنيته كلمات الصقر، ويستقبل جسده الدامي بأمواجه الحانية، ويطغى على كلمات الثعبان المتعالية. إنه مشهد حي متحرك ورومانتيكي. تصوروا الطبعين في هذا الوسط الطاغي - ذلك الذي له جناحان وذاك الذي يزحف في جدالهما الدرامي. إنهما يملآن ذلك الشراع العجيب بكلماتهما، بخطابهما الغاضب، في عدم تفاهمهما المتبادل وفي تعارضهما الكامل.

«نحن لا نستطيع موافقة أولئك المختصين بالأدب الذين حاولوا البحث عن رموز وراء الطبيعة في هذا الوصف العظيم» (ر.م. كاغانو فسكايا «اللغة الروسية في المدرسة») مثلاً، البحر هو الشعب الذي سقط وسطه جسد البطل ليبعث في كثيرين من الأبطال الجدد، أما الجدول - فهم أوائل أناس العصر، الثوار، الذين يتلقون جسد البطل ليحملوه إلى بحر الشعب الخ.. بهذا يجري إضعاف القوة الشعرية الملهمة للوحة، التي ينمو فيها عراك الأبطال. ولكن كون الأغنية تتيح الإمكانية للعديد من التفسيرات يشير إلى الغنى والخلفية اللتين أودعهما الشاعر فيها. المحتوى هنا أكثر بكثير من الكلام حول الفرق عن الأعمال الرومانتيكية نوعياً، حيث من المألوف أن تكون العبارة أكثر لمعاناً وشجواً وعنفواناً.

التلقائية وقوة الأحاسيس الشاعرية تتيحان للشاعر أن يسمو إلى أشمل الأفكار، دون أن يسقط في التسامي الرومانتيكي.. يكفي أن يختفي الإرتعاش الداخلي والتوتر لتصبح العبارة غير صادقة. ولكن الأغنية بكاملها مغناة بما يشبه النفس الواحد، بزهو، وبشعور حر متدفق، يتجلى في التعابير البراقة، والكلمات الجلية.

العبارة هنا مضغوطة، مع القليل من الصفات والمزيد من الأفعال. الجمل قصيرات، بسيطات، متساميات.. كل فكرة معاناة. نبض عامل داخلي واحد ينتقل من جملة إلى أخرى، يدق إيقاع الشعور، والإيقاع بأقصى التلقائية، يعبر عن الفكرة الإبداعية وعن تفرد المؤلف الإبداعي. إنه ايقاع رجولي فج - جندي سقط ممزقاً، جندي يتلو كلماته الأخيرة، يغني أغنيته الأخيرة. ولكنها ليست أغنية تم بل هي أغنية صقر. العمل الإبداعي الشاب خلو من عاطفية الشباب، سطوره تشبه أوتاراً مشدودة ترتعش توتراً. هذه البساطة، وهذا الإرتعاش الداخلي يملآن الألوان تشديداً، وحوار الأبطال حدة. الشعور بالاندفاع المعقد ينسكب في صورة الصقر، في كلماته.

التضاد مابين الثعبان والصقر لا يعبر عن طبيعتين متضادتين بمقدار ما يظهر مجد البطل أكثر بريقاً من خلال الثعبان. الأغنية للصقر - الثعبان مجرد منظر خلفي تحدد عليه بمزيد من الدقة الملامح الأخلاقية للطائر الفخور. لقد ظهر بطل غوركي الحقيقي - الصقر. وسيغني الكاتب لهذا البطل الإيجابي ذي الجناحين والجمال الفخور في كل أعماله الإبداعية تقريباً.

ماكان الصقر والثعبان يلتقيان أبداً، لو لم يسقط الصقر في العراك مع العدو. وما كان الثعبان ليجرأ، بتاتاً، على الدنو من الصقر ومحاورته لو لم يكن الطائر جريحاً. جرح الصقر هذا يملأ الحلبة بالمأساوية.. يتحتم عليه أن يموت ولكنه يرغب في الطيران كرة أخرى. إنه الظمأ إلى الطيران في الأعالي، ثم فليرتم بعد ذلك أرضاً. فالصقر أيضاً يحطم. الثعبان مسرور بعد قفزته، هذان البطلان يتكلمان لغتين مختلفتين. لغة الصقر فخورة وحزينة، لغة الثعبان متعالية وساخرة. فما هو بالذي لا يفهم معنى المأثرة وحسب، بل إنه يسخر من المأثرة. وهذا اللقاء وليمة مرحة بالنسبة له، وفيض من القناعة الذاتية: الثعبان مقتنع بعمق أن موت الصقر مضحك وهو يستحقه تماماً، لأن ذاك ما أصابه، لأنه رأس طائش. ولأن السماء خالية وخاوية. ولأن الأمن الحقيقي هو في الزحف وهو بالتالي السعادة الحقيقية.

ولكن، فوق كل ذلك، وحتى فوق هدير أمواج البحر، يعلو اندفاع الأغنية الأساسي، متماسكاً دائماً كما في سمفونية، الإندفاع البطولي الذي يدق موقعاً ملهماً مؤكداً فكرتها:

نغني ممجدين جنون الشجعان

فجنون الشجعان - حكمة الحياة.

هذه الكلمات تكشف البطل. لم الجنون؟ فجنون من وجهة نظر الثعبان وكل الزواحف أن تطير، جنون أن تغامر، أن تصارع، وأن تكون بطلاً. امكث في الدفء، ازحف وابحث عن الاستقرار. مجانين هم الشجعان. إنهم يعانون، يسقطون ممزقين، يموتون. والثعابين ينظرون إليهم كيف يتدحرجون على الصخور، ويتسمون سعداء ويديرون مونولوجات احتفالية. ذاك هو جنون الشجعان. التقينا به في سيرة دون كيشوت وفي سيرة فرخ البط القبيح، وجوليين سوريل، وسنلتقي به في مذكرات زاخاري ستويانوف وفي كل عصر بطولي جبار. هنا الخط الفاصل بين البطل وضيق الأفق. إن ضيق الأفق يحاكم على الشكل التالي: وماذا يفيدني المستقبل إذا أنا ضيعت الحاضر؟ وماذا يفيدني كل مجد، مادامت النهاية الموت، مادمت سأعاني وسأموت. الثعبان: «يطير أو يزحف سواء، فالنهاية واحدة، النهاية ذاتها».

والبطل يرى: «مامغزى أن أعيش، إذا مات مغزى حياتي؟ ولماذا أوجد إذا لم يوجد أجمل مافيّ؟ مغزى الحياة، ومثل الحياة الأعلى يستحق أحياناً ماهو أكثر من الحياة ذاتها».

هذا هو «الجنون» هذا هو «الطيش» في حياة ومصير الشجعان. ولكن مصيرهم، وموتهم لهما ثمن عظيم: شكران الشعب والأغنية التي تظهر. هذه الأغنية ستظهر حتماً. البطل يبقى حياً فيها ومن خلالها. قد تكون أغنية لماركو أو أغنية لبوشكين المرمي بالرصاص أو «هذا، الذي يسقط في الكفاح من أجل الحرية، لايموت» ولكن الأغنية ستظهر، أما الثعابين فلا أحد يعد الأغاني لهم. إنهم يموتون في الغبار - حيث يعيشون - منسيين ولا لزوم لهم.

جنون الشجعان - ذلك هو واقع المستقبل. ذلك لأن جنونهم يصير في المستقبل أسمى حكمة، وقضية عظمى.

الكلمات المجنحة لمجد الأكثر شجاعة ولجنونهم هي جوهر ليس الأغنية وحسب بل وكامل ابداع غوركي الرومانتيكي. وليس مصادفة أن صارت على الفور شهيرة تماماً وجماهيرتها متجددة دائماً. ذلك لأن المآثر قد وجدت وسوف

توجد. وثمة في كل مأثرة مغامرة و«جنون» وبهذه الأغنية لمجد الجنون في البطولة قد اجترحت المآثر وستجترح المآثر.

الصقر غير مرسوم بكامله. إنه مغطى بجانب أساسي منه: الشجاعة والظمأ إلى المأثرة، الظمأ إلى الطيران، والاستعداد للتضحية بالنفس باسم المثل الأعلى. وهذا طبع طموح بارز، كونه الإيمان بالمثل الأعلى وبالمستقبل. غوركي دائماً يفضل الأقوياء، المسبوكين بكاملهم مما يشبه الصخر في طباعهم على الطباع المعقدة المتناقضة والأنانية في أغلب الأحيان للمثقفين. عدم الإخلاص، والشك في اللحظات التاريخية الحاسمة، مرتبطان بالضعف، والأنانية، وخوف - ضيق الأفق. وحين يدنس الخوف السافل القلب ويهيمن حب السكينة على الحياة فذاك يشير إلى أن ضيق الأفق قد ظهر وهو يقرع الباب.

هاتان هما الصورتان في أغنية غوركي. وهما دون ريب مظللتان وبارزتان بقوة. وهذا من ميزات الأبطال الرومانتيكيين. كتب ف. فوروفسكي (الأعمال الكاملة - المجلد ١١ ص١٩٢) حول الأبطال في إبداع غوركي المبكر: «الصور في الأدب الرومانتيكي بارزة في العادة، ونضرة، تغري برفق بعدم توقعيتها، وتتطلب انفعالات أشد، من التي تتطلبها الصور الواقعية، على الرغم من أن الأخيرة مترافقة بتجارب أعمق وأكثر هدوءاً».

وينبغي أن يضاف، أن الصور الرومانتيكية تترافق بمعاناة غير مديدة. ولكن الصقر قد استيقظ وكأنه معاناة عميقة ومستمرة. فأية معاناة أكثر استمرارية، وأقوى، وأعمق من أن تخوض الحرب وتمضي إلى الموت مع الكلمات التي قالها بطلك قبل خمسين عاماً؟

ذاك هو خلود الصقر.

* * * * *

كتب غوركي أغنيته في فترة تاريخية، كان ينبغي أن تظهر فيها أغنية كهذه. فالحركة الثورية قد أوجدت الصقور الأوائل، إنهم قلة، ويبدون مجانين. حتى أن الأبطال يبدون مضحكين. وليس مصادفة أن يصدر عام ١٨٩٦ كتاب ن. بوتوبينكو «اللابطل» - الموجه ضد لأبطال. وليس مصادفة أن صفاً طويلاً من

الكتاب قد حاولوا امتداح أخلاق ضيق الأفق المهينة والتزلف.. في المؤتمر الأول للكتاب السوفييت تكلم غوركي نفسه حول أن: «أدبنا يتطور على خطين: الواقعية النقدية - غريبويدوف، غوغول وغيرهما حتى تشيخوف وبونين، وخط الأدب ضيق الأفق: بولغانين، ماسالسكي، زوتوف، غاليتسينسكي، فونليارسكي، فسيفولود كريستوفسكي، فسيفولود، سولوفييف حتى ليكينا، آفيرتشينكو، ومن شاكلهم. (الأعمال الكاملة، المجلد ٢٤ الصفحة ٦٥).

أحس غوركي عظمة هؤلاء الأبطال الأوائل الذين سيهلكون ولكن دمهم سيرسخ أسس الحركة الثورية. ليسوا نموذجيين ولكنهم سيصيرون كذلك. إنهم قلة ولكن الزمن ينتظرهم، والشعب ينتظرهم، وسيلدهم العصر. إنهم ما يزالون على صورة رومانتيكية مع أنهم أكثر حياة وأكثر واقعية من جميع أنواع الثعابين ضيقي الأفق. هذه المرحلة المبكرة من الحركة الثورية تطلبت أعمال غوركي الرومانتيكية. إنها تناسبها. وعلى الرغم من أن الرومانتيكية القديمة كانت قد ماتت منذ زمن بعيد وعلى الرغم من ظهور الانحطاطيين وفي الطليعة الرمزيين، لم تبد أعمال غوركي الرومانتيكية وكأنها مفارقة تاريخية، بل كانت أكثر معاصرة من الأعمال الأولى المتصنعة الإستفزازية لميريجسكوفسكي. هذه الأعمال الرومانتيكية استقبلت من الشعب وكأنها مكاشفات. لقد أعجب بها الواقعي تولستوي، وأعجب بها تشيخوف الذي لم يعتبر الحميا كذباً ملهماً.

ذلك لأنها رومانتيكية فعالة تنبع من الحياة. ويقوم في أسسها الكثير من الواقعية. من الصعب لدى غوركي أن يقام حاجز بين الرومانتيكية والواقعية. وهذا ما لحظه ف. كورلينكو: «باستطاعتكم أن تقدموا طباعاً، الناس عندكم يتكلمون وينشطون من ذواتهم، وكينونتهم ذاتها، وأنتم تستطيعون عدم التدخل في أفكارهم، في لعبة الشعور. وهذا ليس بمقدور الجميع. وأجمل مافي هذا أنكم تقوّمون الإنسان أياً كان. وأقول لكم: أنت واقعي».

ولكنه إذ فكر ابتسم وأضاف:

«ولكن، وفي الوقت نفسه أنت رومانتيكي». (الأعمال الكاملة - المجلد ١٥ صفحة ٤١).

وليست مصادفة أن غوركي قد أقحم الرومانتيكية عنصراً مكوناً للواقعية الاشتراكية، تلك الرومانتيكية التي ظهرت تلقائياً أيام شبابه. ورومانتيكيته لها جذورها القوية في الحياة الروسية وقبل كل شيء في الحركة الاشتراكية الروسية. لكل ثورة مرحلتها الرومانتيكية. كل بداية عظيمة مرتبطة بالحلم. ولهذا استقبل ظهور غوركي بمثل ذلك الفرح. أول مرة في الأدب تكشف جوانب جديدة من الحياة. كلمة «المثال التي ملأت الأدب الروسي»، وكانت قافية الفأل لدى نادسون تمتلئ الآن بمحتوى محدد. لا تكرس مثالاً غير محدد ودون شكل، بل مثالاً ملموساً ومفعماً بالمحتوى الثوري. وفي سبيل هذا المثال مات الصقر.

إن تولستوي وتشيخوف وكل المبدعين الواقعيين الانتقاديين الكبار يسعون في أعمالهم نحو شيء جديد، مستقبل أجمل، ويحلمون به. والمستقبل سينبض دائماً في أعمال غوركي باعتباره مسألة، حلم، مهمة، هدف. وكانشداد قوي للإنسان نحو النضال والحرية. هذا مستقبل محدد وواضح.

هذا مستقبل واضح، هذا امتلاء لكلمة «مثال» بمحتوى محدد وسكب للمثال في دم البطل جعل الصقر صورة فعّالة تجعل القراء وكل الناس الشرفاء ينفعلون لمصيره، أما المناضلون فيرون في الأغنية نشيدهم.

لم يكن بمقدور غوركي ألا يكتب أعماله الرومانتيكية. لم يكن بمقدوره ألا يقدم أغنية الصقر. فالحياة والعصر والنضال الثوري قد تطلبت ذلك.

ولكن حياة غوركي ذاتها، وسيرته الذاتية، طفولته، فتوته، وشبابه قد تطلبت وفرضت تقديم الأعمال الرومانتيكية. هذه الشاعرية الشابة، الرحبة، التي يهب عليها هواء الجبال النقي، هذا الشعر الحر الغاضب، الذي يخفق فيه الفكر الجسور الأبي، قد غنّاه إليوشا الصغير، إليوشا الفتى، وألكسي الشاب الذي طاف طويلاً بين الناس وعرفهم وألفهم ثم قرر أن يكتب لهم.

* * * * *

«الطفولة»، «بين الناس» و«جامعياتي» نشرت بعد ذلك بوقت طويل (١٩١٣، ١٩١٦، ١٩٢٣) ولكنها تعيدنا إلى تلك السنوات المبكرة من الطفولة والشباب، حين تكون بين الناس الكاتب العظيم والثائر المقبل.

لن نتوقف بالتفصيل عند طبع اليوشا، أحد أمتع الصور وأكملها في إبداع غوركي - فهو سيفيدنا فقط بصلته مع إنشاد أغنية الصقر.

ولد اليوشا صقرا، ولكنه بين الكاشيريين، في حوش دجاج، أكثر قبحاً ووحلاً وقذارة من حوش البط الذي عاش فيه فرخ بط اندرسن. ولكن الصقر الصغير لم يهرب من عالم البط هذا، من الحوش الخلفي لضيق أفق روسيا هذا، لأن لا مكان يهرب إليه، ولأنه لم يعتد الهرب.

في عالم الاهتمامات الصغيرة المدمر ترعرع الصغير اليوشا. الإهانات، والشرور الإنسانية والخيبة تنسكب عليه منذ طفولته المبكرة. في كل مكان يلاقي السفالة والفجور والرياء، ويرى كيف تُقنّع الأهواء الإنسانية بأقنعة الفضائل، لتبدو نبيلة المظهر ولائقة. لقد أدرك أن الحيوانية لدى الإنسان تدفعه على طرق الأهواء، وأن الأهواء - هي سرطان الروح الرهيب. بين المذعنين والمرائين من الناس، الذين يشتمون كل ماهو حسن وجميل، استرجل الصغير اليوشا. بين النصابين المثيرين والاعتدال المبتذل ترعرع الطبع الطفل. وبرغم ذلك نرى كيف تكون طبعاً حقيقياً.

حتى ذلك الوقت لم يترعرع كاتب روسي وسط وحل أكثر من هذا الوحل ولم يعرف أحد أفضل مما عرف هو هول ضيق الأفق المبتذل. لقد عرف بعضهم ضيق الأفق كتشيخوف ولكن عن بعد.

ولكن هذا الطفل لم يلطخ أبداً بالكذب، والفجور، والحقارة والنذالة. ولم يسع بتاتاً، ليتكيف مع وسطه، ويتواءم مع الناس الذين أرغم على العيش بينهم.

من العجيب حقاً أن ينسكب كل هذا الوحل على هذه الطفولة وعلى هذه الفتوة، ولا تبقى أية لطخة مهما ضؤلت، على روحه. إن روسو قد مرّ عبر وحول الحياة دون أن يلطخ جناحي تمه الصغير. ولكن غوركي أمضى سنوات في وحل ضيق الأفق دون أن يوسخ ريش صقره الصغير.

بين الناس الأشرار والمتزمتين، بين شبع الأنذال البليد يولد مثال للجمال، وسط جشع التجار الخانق يتوهج الأمل كنجم بعيد في قلب اليوشا. تصوروا - أعمامه يحاولون قتل وسحق والده النبيل. اليوشا يرى ويتذكر دائماً تلك الرجل

الطويلة ذات - الحذاء الحاد التي ترفس صدر والدته. ويرى كيف أن المنافقين المرائين الأكثر شراً وفجوراً يطردون أو يقتلون كل الطيبين والشرفاء من الناس الذين لا يشابهونهم. إنه يرى كيف يموت مسحوقاً تحت الصليب الثقيل العامل تشيغانتشيتو، وكيف أن العمل الجميل يستبعد ويلعن، وكيف يغتصبون الفتاة على السفينة. وكم من مرة زحفت السفالة الإنسانية الخفية النهمة نحو قلبه.

وعلى الرغم من كل شيء ظل اليوشا نقياً. إنه لا يحلم وحسب بل هو مناضل. إنه مستوفز دائماً، ومستعد دائماً ليناضل في سبيل مايراه حقاً من غير أن يأبه بالأخطار. قوي، شجاع، وصريح - ينظر إلى المستقبل مباشرة بعينيه، ولا يعرف البكاء إلا من حنق أو إهانة.

بين الوسخين والسفلة والبكائين والمتباكين ضيقي الأفق يلمع طبع الطفل كحد السكين، نقياً ومجالداً. بين رمل ضيقي الأفق يشع هذا الطبع الطفلي كالماس - صلباً وبراقاً. اليوشا شاعر ومناضل في آن واحد ماهو تم صغير وحسب - إنه صقر صغير.

لن نتوقف عند تلك التفاصيل التي تكشف بدقة الطبع المعقد والشاعري. فحين، على سبيل المثال - تعلم وضع الخطط زيَّن الصغير اليوشا الخطوط المستقيمة بأشكال وبشر فهو لم يحتمل رمادية الخط المستقيم المضجرة. إنه الشاعر، فهو لا يحتمل الذكاء الممل لبعض الأرواح الجافة. إنه لا - يحتمل الطباع الإنسانية الجافة، المحرومة من حياة المشاعر، لأن - «والشيطان ذكي ولكن الله لا يحبه». إن عدم رأفة الروح الجافة هو غالباً أكثر إثارة للنفور من الحدة الغاضبة لدى فلاح «موجيك» سكير. وهذا هو فهم الشاعر.

ولن نتوقف عند تلك التفاصيل التي تكشف الإستقامة الصارمة. والشهامة، وكفاحية طبع الجندي والمناضل. فعلى سبيل المثال لم يحتمل الطفل العاطفية الدامعة، والتفاهة الرخوة، وقبل كل شيء المهادنة، والمروق. فهذا هو جوهر ضيق الأفق بذاته. لقد اعتاد هذا الطفل باكراً أن ينظر بعينين مرحتين جريئتين ساخرتين إلى وجه الشقاء وخيبة الأمل. وباكراً حافظ على إيمانه بالإنسان. هذا الإيمان الذي ينبع من الناس الطيبين الذين سبقوه على الدرب وقبل الجميع من جدته.

الجدة طبع إنساني نبيل. إنها وريثة هؤلاء «الحاضنات» اللواتي ربين الشعراء الروس العظماء، ولكنها أكثر تلوينات، وأكثر تناقضات، وأكثر شاعرية، وهي مكونة بكاملها من الحياة الروسية. إنها تعلم الطفل الشرف والطيبة، لا «الطيبة» الرخيصة، التي لا تضحي بشيء، بل الثمينة، الحقيقية، المرتبطة بنكران الذات والبطولة. فلنتذكر كيف أن الجدة اندفعت إلى النار لتنقذ المهر الذي كانت تخاطبه وكأنه صديق عزيز.

وعرّفت الجدة الفتى على الشعر، على العالم الساحر للشعر الشعبي، الذي ملأ نفس غوركي الشاب بعبقه المرنان، بعمقه الواضح، باستقامته وعفويته. وبشيء آخر أيضاً - بالكلمات الروسية الجميلة، والتعابير الشعبية الطازجة، الغريبة عن كل كتبية وقولبة.

وبعد الناس الطيبين التقى الطفل بالكتب الجيدة. قبل كل شيء التقى بحكاية اندرسن، هزار الإمبراطور الصيني، ثم ذلك - الإستهلال البوشكيني العجيب «لروسلان وليودميلا» لقد دخل اليوشا إلى عالم شعري جديد رفيع رائع. وهو لم يفقد بتاتاً إيمانه بالناس الطيبين والكتب الجيدة.

كم هي مختلفة هذه الطفولة عن طفولة الكتاب الآخرين، وحتى عن طفولة الكتاب الروس القدماء الكبار.

الأطفال يتعرفون عادة، أول ما يتعرفون على الجمال في الحياة ويحاطون باهتمامات رقيقة وبالسرور. الكتب تأتي لتكشف لهم عالم الأحلام اللانهائي، عالم الحياة الفعلية. الكتب - هي قبل كل شيء تسلية، فرح، ثم تعرفٌ على العالم، إغناء للروح، وتلويح للخيال.

الأمر على العكس من ذلك لدى اليوشا. لم يعرف الطفل سوى القبيح والتافه، والفساد والمعاناة - الكتب هي التي كشفت له جمال الحلم وهي ليست بالنسبة له تسلية، بل أشعة نحو ألق المثال، نحو حياة أجمل وأقوى وأمتع.

هذا الطفل لم يأت من الكتب نحو الحياة وإنما على العكس من ذلك أتى من الحياة نحو الكتب.

بطريقة واحدة تقرأ وتتلى قصائد بوشكين في غرفة الأطفال الدافئة قرب همس المدفأة المتقدة، أمام النوافذ المتجمدة. بطريقة واحدة يبدو الشاطئ الساحر وشجرة البلوط، والدرب ذو الآثار الغامضة لحيوانات مجهولة، والسلسلة الذهبية للقط المتعلم.

وبطريقة أخرى ترن القصائد ذاتها عندما يتم التفوه بها سراً في الغرفة الباردة، على الضوء المرتعش لشمعة من الدهن حيث في كل لحظة قد تندفع العجوز الشريرة وتدعك الكتاب بين اليدين. وهذا يجري خلال لحظات تسرق - بعد أن يكون قد جرى طوال اليوم القيام بأقسى الأعمال البيتية. هذه القراءة غير الطفلية للحكايات، والكتب قد ملأت الصغير اليوشا بحب عظيم للكتاب. وسيظل قائماً في حياة غوركي. لأنه أحب الكتب وأنوارها في ظلام ضيق الأفق. وقد ملأت بالألق طفولته.

مذ كان طفلاً عرف مكسيم غوركي ضيق الأفق ليكرهه أعنف الكره وعرف الكتاب مذ كان طفلاً ليحبه أقوى الحب. ومذ كان طفلاً، سحقته الحياة، الحياة الروسية المظلمة أقسى السحق، ليغنّي الشاعر المستقبل الأكثر اشراقاً والحياة الجميلة.

هذه الطفولة وهذه الفتوة يختلفان بشيء آخر عن طفولة وفتوة كتاب روسيا حينذاك: يستقبل الأطفال أول ما يستقبلون بالجميل في الحياة بالمداعبة، والرقة، والفتيان مبتهجون مثاليون. يؤمنون أن كل شيء سالم وجميل. ويكونون مستعدين للتضحية في سبيل مثلهم. ولكنهم يتعرفون على الحياة والناس تدريجياً وتحلُّ بهم خيبة الأمل أغلب الأحيان مع الاهتمامات الصغيرة. وشيئاً فشيئاً تأتي سكينة ضيق الأفق.

كانت طريق غوركي عكسية. فقد تعرف أول ما تعرف على القبح والتفاهة وضيق الأفق ثم أتى المثل الأعلى الذي كرس من أجله إبداعه وحياته. هذا الظمأ إلى المثال، والجمال، والشجاعة والطباع القوية هي للصغير اليوشا كالماء للمسافر في الصحراء. وهو وحده يعرف قيمتها الحقيقية. ووحدها هي التي تسنده - وسط الصحارى الرملية اللاهبة.

إذا قارنا بين طفولة «غوركي» وطفولة «ليف تولستوي» أو طابقنا مابين «بين الناس» و«الشباب» فسيظهر الفارق الكبير مابين هذه الكتب القوية والرفيعة فنياً.

فبينما ينمو بطل تولستوي وسط دائرة ارستقراطية، محدودة ويبلغ مبالغ

الرجال ومثله الأعلى أن يصير «شيئاً كثيراً» وتنمو ملكـات الملاحظـة لديـه رزينـة هادئة فإن بطـل غوركـي ينمـو وسـط بحـر مـن الطبـاع الإنسـانية، وسـط التفاهـة والفجور، ليرضع مثاله حول البطل وحول تضحية البطل.

في أعمالـه الأولى، الناضجـة دفعـة واحـدة، الرصينـة، الواقعيـة يسـخر الشـاب تولستوي من شجاعة النبلاء المزهوة خيلاء حـول سيفاستوبول، بمعارضتهـا بشـجاعة النقيب ميخائيلوف العادية المتواضعة. وسيسخر من المثل الأعلى الزائف للكالوغيين.

وفي أعماله الأولى - الرومانتيكية، المتعاليـة، الحزينـة سيقدم غوركـي الشـاب صورة الصقر وسيشدو للإيمان بالمثل، وللأبطال وجنون الشجعان.

وهكذا، من مهاوي الحيـاة يلتمـع حلـم رومـانتيكي بالسـعادة لـدى غوركـي الشاب. وفي أوحال ضيق الأفق ينمو حب الطفولة النظيف.

مـن اضطـراب القواعـد الممـض، يولـد حـب الكتـب، متصـلاً بمثـال الجمـال الإنساني. هكذا يفقس الصقر وسط مستنقع الثعابين النتن. هـذا الصقـر لا يسـقط من السماء. إنه يطير من الأرض، من الحياة ليسمو نحو المستقبل والنضال من أجـل هذا المستقبل وليلون ريشه بالدم والشمس.

الصغير اليوشا، الشاب ألكسي غنى أغنية للصقر ولمجد جنون الشجعان. كأن الجدة، الجدة الطيبة تـروي أسـطورة، لا علـى شـاطئ البحـر الأخضـر وسـط عبـق الجنوب الطيب وإنمـا علـى طـرف هاويـة موحلـة وقـد تكـون في ضواحـي نيجنـي نوفغورد، في يوم خريفي، في حين تعلو صرخات السكارى وأحد الموجيك الأشرار يضرب زوجته.

ولهذا فإن أغنية الصقر مكتوبة برومانتيكية رفيعة، وبصدق رجولي بطولي. وهذا بوحُ وجدٍ وصرخةُ مناضل، محزونة واحتجاجية، واضحة ومقنعة. إنها أغنية وبوح.

إليوشا الصغير صار صقراً. طـار عاليـاً نحـو الشـمس وهنـاك أنشـد أغنياتـه - ليست أغنيات تمية وليست أغنيات هزار بل هي أغنيات صقر، نداء للنضال وإيمـان بالانتصار.

* * * * *

ولادة المأثرة

العميد ((شابر))

أو احتضار البطولة

رواية «العميد شابر» من أخطر ابداعات بلزاك. فهي ليست تاريخاً لحياة بل لموت مزدوج لأحد جنود نابليون. إن برودة القبر ورائحة النتن تتصاعد فوق الرواية.

لقد دفن العميد شابر حياً في مدفن جماعي بعد المعركة التي دارت عند إيلاو. سقط أثناء هجوم للخيالة تحت رايات الإمبراطور الخفاقة.. لقد لاقى مصرعه بطلاً كهؤلاء الذين حاكوا بسيوفهم مجد عهد نابليون، مات شابر ظافراً أمام فوجه، كان سافر الوجه هانئاً تشع عيناه بالبريق. أي جندي لا يحلم بموت متيمم نحو النصر كهذا الموت؟ في اوج حميا هجوم الخيالة، وسط دخان البارود وقعقعة السلاح، والهواء يلطم الوجه، جاء الموت بغتة لا هيكلاً عظمياً قبيحاً، بل كمياً دارعاً أو فارساً قوياً يتوثب وراء بريق سيفه.

وانتهى القتال، كان النصر عند إيلاو من أمجد انتصارات «الجيش العظيم» ومن أمجد انتصارات العميد شابر. ولكنه هلك هنا.. هنا انتهت حياته..

ولكن هذه الحياة لم تنته وأسفاه.. لقد استيقظ في القبر وكان مصاباً بجرح بليغ. بدأ حياته الثانية وسط برودة الأجساد المتفسخة ونتنها.. ليس ثمة أكثر هولاً من أن تحس أنك قد دفنت حياً، ولست وحيداً، بل وكومت في مدفن أخوي جماعي بين الجثث.

ولكن، كم هي عظيمة حيوية هذا الجندي، وكم هي عظيمة إرادة الحياة

لديه. تلك الإرادة ذاتها التي رفعته من فارس عادي إلى رتبة عميد محارب، ومن طفل منبوذ إلى نبيل امبراطوري يحمل وسام جوقة الشرف، وشرع الجريح ذو الجمجمة المفلوعة، الغارقة بدمائه ودماء الآخرين، يزيح جثث الموتى بطيئاً، صابراً، ليشق طريقه إلى الحياة.

لقد وجب عليه بعد أن عارك الأحياء أن يعارك الآن الموتى. وبعد أن انتصر فوق، بين توهج أشعة الشمس عليه أن ينتصر تحت الأرض وسط الظلمة والنتن. ولقد انتصر.. وشق طريقه وسط كومة ضخمة من الجثث ليصل إلى الأرض.. ولكن هذه الأرض مغطاة بطبقة صلبة من الثلج. وينبغي تحطيم الغطاء الجليدي. أذاب الجريح الجليد بالحرارة العضوية القليلة المتبقية لديه وبإرادته العظيمة.. وتفتحت تلك الجمجمة المفلوعة الحاسرة فوق ميدان المعركة المغمور بالثلج مثل زهرة ثلج عجيبة.. وهكذا وجده القرويون المحليون.. وهكذا بدأت حياة العميد شابر الثانية.

لقد أفرد الكاتب بعض الصفحات لهذا الحادث. ولكنه يلعب دوراً هاماً في تعميق خلفية النص في هذا العمل الإبداعي التي تبدأ من هنا أساساً. وثمة شيء آخر: إن هذا المدفن ونتانة الجثث تربنان فوق الرواية وتفعمانها بالهول وبالإيحاء الفني.

ذلك لأن شابر سيلتقي أثناء حياته الثانية بأحياء موتى أكثر هولاً من أولئك الذين في المدفن وعليه أن يزيحهم ليشق الطريق. ولكنهم سيدفعونه دائماً ليبقى في القبر.. وسيقوم غطاء جليدي آخر أمام رأسه الجريح - غطاء جليدي ينبعث من برودة القلوب البشرية.. وهو لن يقوى على إذابة هذا الغطاء. لقد حل زمن جديد. والعصر مختلف.. قضي أمر المجد والبطولة. ولقد أوجدت محاولة العود إلى الأصل قطيعاً مقرفاً من الأورستقراطيين الذين يحرصون على جشعهم، ولكنهم استبدلوا الفخار بالخسة والسمو بالمكر.. ذلك لأن الزمن أصبح زمن البرجوازيين، زمن التجار والمرابين، زمن الذهب والحساب الجيد.

الآن يبدو الشجاع شابر أرعن ومحتالاً. وعليه، كرة أخرى، أن يغوص في مدفن أشد هولاً هو مدفن الموتى الأحياء.

إن أحداث هذا النزول وأحداث تحويل البطل إلى محتال، والأماتة الجديدة له

مسرودة في الرواية: هكـذا يجب أن تفهـم. وهنـا تكمـن الحقيقـة الشـعرية والقـوة المعرية لهذا العمل الإبداعي المبكر من أعمال أعظم روائي فرنسي.

لقد أعلن بلزاك (موجهاً كلامه للامبراطور): «سأتم بالريشة مابدأتَـهُ بالسـيف». إن ظل الإمبراطور يطل من وراء الإرادة العملاقة التي تحرك أبطال الكاتب الذيـن بلـغ عددهم الألفين. إن طيف الكورسيكي المجيد الضئيل لا يظهر إلا فيما نـدر مـن بـين صفحات «الكوميديا الإنسانية» العديدة، ولكن دمه المتوقد قائم في أساس هذا الصرح التذكاري الحماسي. لقد حلم بلزاك بأن يكتب الياذة «الجيش العظيم» ولو لـم يحطـم الموت الباكر ريشته لكان حقق خطته هذه كما حقق سواها.

لقد أحب عازف البيانو بلزاك «سيد المئة وخمسين انتصاراً» ورغـب في أن يقارن به.. ولقد قال فيكتـور هيغـو حـين رأى المريـض بـلزاك علـى فـراش المـوت الضخم: «إنه يشبه الإمبراطور من حيث الهيئة».

الروائيان الفرنسيان العظيمان بلزاك وستندال ربطا إبداعهما «بالعصر العظيم» ولسوف يصفان التجار، الذين يحصون النقود، فرسان البرجوازية الصغيرة الجـدد، الذيـن تقدمـوا ظـافرين بعـد واترلـو، والذيـن مـاتزال تخفـق بينهـم وشـاحات الأورستقراطيين القديمة كتلك التي يرتديها المونماريون، أو اللفاعات مربيـة البيـاض المصنوعة من جلد القـاقم لذلـك الـدوق الأوترانـي فوشـه، وللـدوق دوبيريغور - تاليران. ولكن نظر الروائيين العظيمين المعنوي سـيظل ملتفتـاً إلى الـوراء، إلى هنـاك حيث «المارسيليز» والأهرامات وشمس فاغرام.

ليس من قبيل المصادفة أن يكون بلزاك أول من افتتن وبعده ليف تولستوي بذلك الوصف الكلاسيكي لميدان القتال في واترلو، في «ديـر بـارم» بوضوحـه الحـاد وتعمـد التفاصيل التافهة. مظهراً بذلك انه يحلم بتقديم «لوحاته عن الحياة العسكرية».

ولقد قدم الواقعي العظيم بلزاك في «الكوميديـا الإنسـانية» الجحيـم المضحـك المفتقر إلى الجاذبية لأكثر العصور عداء للشـاعرية، ولكنـه تتبـع ظـلالاً مـن المـاضي كانت تقوده في دوائر الجحيم السيركي (من السيرك) كما قاد فيرجيل دانتـي بـين غياهب العصور الوسطى.

من هذه الناحية تعتبر راية العميد شابر على الرغم من كونها بين كتب بـلزاك

القوية الأولى (كتبها في شباط وآذار من عام ١٨٣٢) نموذجاً لإبداعه. هنا يلتقي الماضي بالحاضر بجلاء أكثر مما في «غش قاتم». إن ولادة العميد شابر من المدفن وموته الثاني قد ولدا المجد اليافع لاونوريه دوبلزاك الذي حكم عليه ألا يموت أبداً.

ليس ثمة ماهو أكثر تناقضاً. ومع ذلك فيه ماهو متقارب مما هي الحال مابين مصير وحياة شابر وحياة ومصير جوليين سوريل. وكم يبدو ذلك غريباً للوهلة الأولى.

جوليين سوريل شاب، بل يكاد يكون فتى وشابر شيخ. جوليين سوريل يجيء، من الإملاق والبؤس ويتجه نحو الانتصارات والمجد وشابر يجيء من المجد والانتصارات ولكن دربه يسير نحو الهزيمة والانكسار. جوليين يتجه بخطوات هائلة نحو موته الفيزيائي المبكر، لينال حريته المعنوية. وشابر يجيء من الموت الفيزيائي ليموت معنوياً، ليتمزق ويباد ويشهر مجنوناً.

الطالب جوليين سوريل يموت كجندي بروح منفتحة. متألقاً، ظافراً يسقط في ميدان القتال والجندي شابر يموت شحاذاً في مأوى للفقراء وقد تحول إلى رقم لا شخصية له.

جوليين سوريل خبيث ماكر منافق وشابر صريح مستقيم ساذج. جوليين جميل محب للنساء وشابر قبيح منفر، زوجته هي أكبر أعدائه.

جوليين حالم يتوجه إلى المستقبل وشابر غائر في ذكرياته ومتجه نحو الماضي.

ليس ثمة ماهو أكثر تناقضاً وأكثر امتاعاً، من وجهة نظر علم الطباع ووجهة نظر علم الإجتماع من المقارنة بين هذين النموذجين. لا أدري إن كانت قد أجريت مقارنة كهذه في الأدب، ولكنهما قد قدما حسب رأيي، كنقيضين، كمتعارضين كل التعارض.. وإنه لمختلف جداً جوهر الإبداع لدى خالقيهما.

ولكنهما أخوان روحياً على الرغم من ذلك.. الأمر المشترك بينهما هو الكراهية للواقع الذي أصبح غريباً عن الشعر - شيء ولا أقوى على جوليين، وغريب على البطولة - شيء ولا أقوى على شابر، والإثنان يهربان منه. جوليين بواسطة الأحلام وشابر بواسطة الذكريات. والأمر المشترك بينهما أيضاً هو حب البطولة.. الأمر المشترك بينهما هو أنهما، كليهما، وبالرغم من جميع المحاولات،

لم يتمكنا من التكيف ولو لحظة واحدة، مع روح الحياة الجديدة.

والأمر المشترك بينهما هو انهما قد امتحنا أمام الجزويت، أمام المدرسين ومفسري المعايير. لقد وقف جولين أمام الجزويتيين الكنسيين، هؤلاء المرائين ذوي الأرواح اليابسة الذين يرتعدون تجاه كل نسمة حية من الروح. وقد انتصب شابر أمام الجزويتيين الدنيويين، كُهّان المكر، الذين يتسمون ساخرين من كل نسمة حية من البطولة أو ذكرى البطولة.

وجولين سوريل وشابر صورتان بطوليتان درامتيان.

وبينما تظل رواية جولين سوريل، على الرغم من القتل في الكنيسة، وعلى الرغم من المقصلة والرأس المقطوع وإطلاق النار بيده على ماتيلدا دولامول، بينما تظل بالرغم من كل ذلك عملاً تفاؤلياً - فجولين لازال منتصراً - فإن رواية العميد شابر عمل إبداعي حزين، فالبطل مهزوم ومسحوق ومباد على الرغم من الأهرامات، وأوستيرليتز، وإيلاو، وعلى الرغم من الحلية القرمزية لوسام جوقة الشرف.

«العميد شابر» أحد كتب بلزاك.. هنا.. أولئك الناس النهمون إلى المال، المسرعون بالعربات والمركبات وعربات الأجرة الصغيرة ليربحوا، ليكدسوا الذهب نهاراً، وليمرحوا ويتمتعوا، بنهم وأنفاس منقطعة، ليلاً. الألقاب السامية تشترى الان بالنقود، وليس ألقاب الشرف فحسب. كل شيء يشترى بالنقود.. والأيسر منالاً بينها شرف الناس. الم يتزوج الكونت فيرو من زوجة شابر لأنها غنية، على الرغم من أنها قادمة من معسكر أعدائه السياسيين وليس في عروقها قطرة واحدة من الدم الأزرق.. ثم ألن يتركها فيما لو اهتز وضعها المالي؟

ولماذا كافحت هذه الكونتيسة فيرو بضراوة ضد شابر، أليس من أجل الأملاك ومن أجل الريع ومن أجل الثروة التي اختطفتها بجشع؟ المرأة الشابة الجميلة، الكونتيسة والأم، تقف أمام زوجها الأول وقفة تاجرة تعرضت مصالحها للخطر.

هذا هو السبب الذي جعل أناس القانون، المحامون والقضاة وكتاب العدل، يلعبون دوراً ضخماً في عالم التجار والصفقات، هذا العالم الذي وصل إليه الجندي العجوز فجأة. وسيظل المحامون وكتاب العدل أبطالاً دائمين لروايات بلزاك، فهم الكهنة الجدد للانجيل الجديد - القانون المدني. وهذا الإنجيل أقوى من إنجيل

الجزويتيين. ذلك لأن الكنسيين الأوائل بدأوا خدمته بنهم وقد أخضعوا الإنجيل للقانون طمعاً. إن التوق الدوغمائي للقواعد الكنسية المدونة، التي تقتل الفكرة الحية لتستبدلها بالتفسير، لم يعد كافياً الآن، فالمعايير الجديدة لا تحتاج إلى الإيمان بقدر حاجتها إلى المرونة.

لا يكفي تفسيرها وحسب بل يجب أن تكون مفسرة بحيث تستطيع التحول إلى أسلحة طيعة للمصالح الخاصة.. المكر – الفضيلة الأولى للزمن الجديد، يحل محل البطولة والشعر وكذلك محل التعصب. ولكن التعصب يتواءم معه، لأنه يرتبط به، في حين أن البطولة والشعر عدواه الشرعيان. وغالباً ما يكون الدوغمائيون المتعصبون ماكرين في أعمق أعماقهم. أما المكر فما أن يدخل أجواء البطولة والشعر حتى يطفئهما كما تطفئ المياه النار.

أولئك الذين يستطيعون استبدال التفكير بالتفسير تكون حالهم حسنة في عصر البرجوازية. والتفسير المرن والتحولي جداً هو الذي ينسكب كالسوائل ويأخذ دائماً شكل مصالح المفسر. وهذا هو فن الفرسان الجدد – المحامين وكتاب العدل والقضاة. وعلى شابر أن يتعارك معهم. لقد اصطدم معهم مع هؤلاء الجزويتيين الجدد، الأقل روحانية والأقل تمدناً. ولكنهم الأكثر همجية وليسوا أقل دهاء.

كطيور بوم سود، متلفعين بوشاحاتهم السود، يطير الجزويتيون من بناء «مدرسي» منهار إلى آخر ثابت من أبنية الدوغمائية الكنسية.. وكغربان سود، متلفعين بوشاحاتهم السود يحط المحامون على مدارج القانون حيث تومض من هناك عيونهم الصغيرة الماكرة.

كم كان بلزاك يحب أن يصف مكاتب المحامين وبيوت التجار ومنازل أصحاب المصارف – كنائس العصر الجديدة، حيث يحس نبض العصر الحقيقي. ويكمن جوهر الإبداع في هذا التصادم بين البطولة والمكر، بين أحد جنود الماضي مع الجنود الجدد للقوانين، والحقوق والصيغ، ألا تشبهون شابر بدون كيشوت، أليس ثمة ماهو مشترك بينه وبين الهيدلج[1] الإسباني؟ ولكنهم لا يهاجمون دون كيشوت الجديد هذا بالهراوات بل بالصيغ والقوانين.

---

[1] الهيدلج: اسباني من طبقة النبلاء الدنيا.

يضع الكاتب بطله، منذ الصفحات الأولى، في مكتب أحد المحامين. وفي هياكل الحياة الجديدة ليس ثمة شيء من أبهة المعابد ولا من رحابة ميدان القتال. هذا المكان متجهم قاتم قذر، كالصفقات التي تتم.

«الزينة الوحيدة للعقار لائحتان طويلتان صفراوان باتاوات الأملاك غير المنقولة، والمبايعات والمتاجرات المؤكدة والمحتملة في المزاد، التي هي مجد الولاء. وراء رأس كبير الكتبة دولاب ضخم يغطي الجدار من الأعلى إلى الأسفل وقد تكدست على أقسامه رزم الأوراق، تتدلى منها بطاقات «اتيكيت» لا تحصى وعقد حمر تضفي على الإضبارة سمة خاصة. الأدراج السفلى من الدولاب ممتلئة بكرتونات مصفرة بفعل الزمن، كتبت على ظهرها الأزرق أسماء أكثر الزبائن أهمية ممن شقت لهم الدرب عمليات النصب السمان. ومن خلال زجاج النوافذ القذر يدخل ضوء خافت...».

وهاهو ذا الجندي العجوز يصل إلى وسط كهذا ملاحقاً حقوقه.. ووسط ديكور كهذا سيدور نضاله الجديد من أجل أن يثبت أنه هو، هو بالذات، العميد شابر، وليس نصاباً اعتيادياً أو مهووساً أرعن.

يجب أن نتخيل التضاد العميق مابين المعارك والاستعراضات العسكرية والبزات التي يلتمع عليها الذهب والتطريزات، وبين هذه الجحور التي تدور فيها الصراعات الجديدة لأبطال فرنسا الجدد. وبين هؤلاء الكتبة وموظفي الأرشيف الساخرين، وبين هذه الأكداس الضخمة الصفر من القضايا والنصابين، نرى الجندي العجوز، بالرغم من بذلته الفراك القديمة المجعدة، وبالرغم من شعره المستعار القذر، ووجهه المشوه، أشبه بسيف قديم وقع في مخزن للحاجيات القديمة.

وثمة دراما أكثر عمقاً. إنها التصادم مابين الإنسان المخلص المستقيم، الذي يساوي الشرف كل شيء عنده وبين هلاء الخبثاء الذين لا يساوي الشرف عندهم شيئاً.

وليس من قبيل المصادفة أن يحاول صغار الكتبة وكاتبو «العرض حالات» السخرية من التعس. إنهم لأشبه بسرب من طيور العقعق تدور حول صقر هرم. وما أن يصفق بجناحيه حتى تفر هاربة.

ليس طبع شابر بالمعقد. لا نجد هنا تلك التحليلات النفسية التي تثير دهشتنا عند ستاندال.. ولا نجد هنا التحركات الدقيقة للمشاعر وتعقيد المعاناة التي تميز جوليين سوريل. شابر عسكري.. وكأن طبعه مكون من كتل صخرية منفردة وضعت إحداها فوق الأخرى ومن الصعب استبدالها. وقد كتبت فوق كل منها أسماء الفضائل العسكرية: رجولة، شجاعة، الشعور بالواجب، الشرف، الثقة.. هذا الرجل غير جميل ولهذا هو قوي بناؤه الداخلي. وهو غير أنيق ولهذا هو صحيح الجسم. من الصعب أن يتحول هذا الطبع القوي، والأكثر صعوبة من ذلك أن يتكيف مع الواقع الذي يتغير سريعاً.. وهو، مثله مثل حملة الأسلحة الثقيلة من الخيالة ينعطف بصعوبة وإنه لأيسر على هذه الطباع الصلبة أن تنكسر من أن تلتوي.

لم يحاول شابر، ولو لحظة واحدة، أن يتوجه نحو أي شيء انطلاقاً من مصالحه الخاصة، وهو شديد الإيمان بمبادئه العسكرية.

في العصر المتقلب، عصر الحرباءات السياسية والأخلاقية، حين يتحول العديد من المارشالات إلى أباطرة، يستبدل فوشه وتاليران سادتهما ثماني مرات ويظلان وزراء، ظل شابر وفياً للجيش العظيم ولمثل أيام شبابه.

وعلى الرغم من أن هذا الإيمان محافظ فهو يبدو لنا أنبل من المرونة الماكرة لبهلوانات السياسة. وعلى الرغم من هرمه يبدو لنا أكثر ثباتاً من البريق المتبدل للناس الجدد. ذلك لأنه مرتبط لا بالشرف وحده وإنما بالكرامة وبالتضحية بالذات أيضاً. إن طباعاً كهذه يمكن الإعتماد عليها. طريق هؤلاء الناس معروفة. إنهم لايسيرون إطلاقاً على خط الزاوية كيما تكون لديهم إمكانية الإلتواء يساراً ويميناً، وكيما يضمنوا حرية مجاراة الريح.. وسط عدم الثبات السياسي والأخلاقي للبرجوازية والبرجوازية الصغيرة يصبح هؤلاء أكثر ندرة ويبدون أكثر شيخوخة. ولكنهم في شيخوختهم يحافظون على قيم أخلاقية حقيقية.

لقد ضحى شابر بحياته الأولى باسم الشرف العسكري.. وسيضحي بحياته الثانية باسم الشرف المدني.

إن اللقاء بين شابر والمحامي ديرفيل من بين اللحظات الممتعة في الرواية. ديرفيل أحد القلة من المحامين الإنسانيين، وقد يعود ذلك لكونه لا يزال شاباً وموهوباً.

شابر العجوز الذي استطاع أن يقود حشوداً كبيرة من الناس إلى الموت وأن يأمرهم بصوته الآمر، يبدو هنا غير واثق، خاصة بعد اجتياز الدرب غير النهائي، من الإهانات. كانت سخريات الكتبة تطير إليه كسرب من الذباب.. ولكنه استطاع، كما رأينا، أن يحافظ على جدارته.. من السهل الحفاظ على الجدارة حين يكون المرء مرتدياً البزة العسكرية وإنه لمن العسير الحفاظ عليها حين يكون مرتدياً بذلة شحاذ.. المظهر يؤثر دائماً على المشاعر.. ولكن مشاعر شابر تسيل من الداخل. فحديثه مع ديرفيل مفعم بالرفعة. إنه لا يرجو ولا يتصاغر.. إنه يفتش عن إنسان يتفهم قضيته وحقه.. ولقد وجد ذلك الإنسان.

بلزاك لا يحب استخدام علم النفس، إنه يقودنا لننظر إلى نفس العميد المتألمة ونتخيل مايجري فيها، وحين يكون الطبع مرسوماً باستقامة والشكل حياً، تتكشف التحركات النفسية على حقيقتها ودونما افتعال.

ليس العمق وحده ما يصنع النماذج الإنسانية الممتعة بل والتعقيدات أيضاً. قد تشع القوة وكذلك البساطة النبيلة.. وفي عصر الضمائر المرنة، والتكيف مع الأنظمة السياسية سريعة التغير والتي تتغير معها القيم الأخلاقية والجمالية، عصر التردد والشك، يكون إيمان الجندي بالشرف، الشرف الذي دفن في الماضي مفعماً بالنبل.

الدينامية الداخلية التي تحرك الطباع هي الأكثر أهمية لدى بلزاك. وكما هو معروف فإن أبطاله الإيجابيين مكثفون، لامعون في ظلالهم وفي أضوائهم. وشابر أيضاً كذلك. بساطته ليست بدائية بل هي قوة. إنه قادر على رؤية جوهر الأمور.

شابر: «إن قضيتي، حسب تقديري، بسيطة جداً، يحسبونني ميتاً وها أنا ذا حي. أعيدوا إلي امرأتي، وثروتي، ورتبتي».

المحامي تيرفيل: «ليست الأمور على مثل هذه البساطة في عالم الشرع. أنت العميد شابر. حسناً. ولكن المسألة هي في أن نظهر ذلك في نسق قضائي للناس الذين لهم مصلحة في إنكار شخصيتك. وهكذا ستناقش وثائقك.. وسيجر هذا النقاش خلفه إيضاحاً لعشرة أو عشرين إجراءاً وقائياً.. وكلها ستناقش...».

ويرد العميد على هذا:

- وأنتم تدعون هذا احقاقاً للحق.

- أجل، طبعاً.

- إنه إحقاق جميل للحق.

- هكذا هو، صدقني أيها العميد. إن ماتراه يسيراً ليس بيسير إلى هذا الحد.

كان صعباً على العميد أن يتجه وسط التشابك المعقد للقوانين البرجوازية. إنها تحيط به من جميع الجهات، تنجدل وتتراخى. ومع قوة شابر الداخلية وبساطة منطقه العسكري فإنه لم يتمكن من قطع هذه الشبكة المحبوكة، هذه الشبكة المحاكة بخبث، وثمة شيء آخر هنا: تلزم النقود لإنجاز القضايا. فقد أصبحت كل شيء.

وما علاقة العسكري بالنقود؟ النقود بالنسبة له وسيلة للحياة الهانئة. فهم يستطيعون إقامة الولائم بالنقود، ويستطيعون شراء البزات الجميلة والنساء - وحسب. إن طفل المجد هذا مايزال غير قادر، وسيبقى دائماً غير قادر على إدراك مدى قوة النقود الفعلية.

لقد أبرز الكاتب العظيم لحظات ممتعة ومؤثرة من لقاءات أولئك الذين كانوا جنوداً. وحين صار الجيش والإستعراضات والمعارك والمجد ذكريات لم يبق ما يربط أحد هؤلاء الناس بالآخر. وكان عسيراً على أكثرهم، الجنود البسطاء، ضباط الصف والضباط، أن يتكيفوا مع الحياة الجديدة.. ولكنهم حين يلتقون مصادفة عند انحناءات درب الحياة كانوا يساعدون بعضهم بعضاً بمودة ونزاهة وإيثار.

ولقد وجد شابر الوحيد المنبوذ، عن طريق المصادفة ضابط الصف الأسبق بوتين. ولقد مد هذا الرجل يد المعونة للعميد الأسبق، لقائده الأسبق الذي تحول إلى شحاذ. كانا سوية جنديين عاديين ثم ارتفع شابر. ولكن بوتين لم يحسده ولم يفرح لسقوطه. بل إنه على العكس من ذلك، قد اعتنى بحنان بقائده.

وجد شابر في باريس شخصاً آخر كان رقيباً أول هو فيرينو. وهو الوحيد الذي آواه بنزاهة.. وحين تسلم قليلاً من النقود من المحامي ديرفيل كان أول ماقام به شابر هو أن اعطى النقود إلى بيت فيرينو. لقد حرم نفسه من البيرة القوية التي يحبها كثيراً ومن سيجاره المحبب ومن كل شيء ليساعد جنديه الأسبق. تصوروا كيف حلم

الرجل الذي قد شاخ بمسرات عسكرية صغيرة خلال أيام استجدائه الطويلة..

وهاهو، وقد أصبح بإمكانه أن ينال أكثرها بساطة، يحرم نفسه منها من اجل رفيقه. كل هدية هي إيثار على الذات وتضحية وهي لا تقاس بقيمتها، بثمنها العادي وإنما بمقدار ما تغلب عليه من مقاومة داخل الذات. من المعروف أن الفقير الذي يهدي قرشاً واحداً أكرم من الغني الذي يهدي الألوف. وكل هذا يؤخذ بالنسبة للعميد شابر معايير أكبر.. ذلك لأنه عرف طعم هذه المسرات العسكرية الإعتيادية ثم حرم منها اضطراراً.. والرغبات تسعرها الحاجة والتمني. ولكم حلم هذا الرجل باللحظة التي سيضع فيها سيجاراً جميلاً في فمه، ولكنه حين أتت هذه اللحظة أبى ذلك على نفسه كي يعين الجندي البسيط.

في بحر الجشع، والأنانية، والطمع الذي يندفع فوق فرنسا كطوفان لا يغلب تظل هذه البقايا المحزنة من الأزمنة الغابرة وحدها القادرة على أن تتوهج بالجمال الأخلاقي.

ماعلاقة شابر بزوجته وأي دور تلعبه في مجمل الأحداث؟

قبل أن تصبح هذه المرأة الكونتيسة فيرو، كانت تدعى الكونتيسة شابر. وقبل أن تصبح الكونتيسة شابر كانت مباحة لجميع الرجال. كانت في بيت عمومي. ومصير الكونتيسة فيرو يكاد يكون تجسيداً لجوهر أخلاق العصر الجديد. فلكي تصبح في حال حسنة استبدلت رجالاً من أنظمة مختلفة وظلت دوماً في حال حسنة. ألا يذكر مصيرها، على سبيل المثال، بمصير تاليران والكثيرين من الآخرين، الذين يبدلون قناعاتهم باسم التحسن الشخصي؟

لقد تمتعت هذه الفتاة بكل خيرات الحياة بفضل شابر. وبفضل شابر أصبحت غنية وصار بإمكانها أن تتزوج من فيرو. ولكن العرفان بالجميل غريب عنها. إن قيمة الطبع الإنساني بخاصية العرفان بالجميل. والعرفان بالجميل، مرتبط، من ناحية أخرى، بالماضي. والعلاقات بالماضي بالنسبة لأناس مثل الكونتيسة وفي عصر كهذا العصر، مثلها مثل الرجوع إلى الأصل، هي أمور غير مرغوب فيها. إن محدثي النعمة يخافون الماضي كما يخافه الحربائيون.. وغالباً ما تلتقي الحربائية وحداثة النعمى وتتحدان وتظهران في مظهر واحد. وهذا ماحدث للكونتسية.

إن هذه المرأة تدعم، ظاهرياً، زواجها الجديد. وطفلاها ضمانة ثباتها. ولكنها تملك ضمانة أكبر وهي الريع الكبير. الريع أكثر أهمية من اللقب الرفيع الذي يسعى إليه زوجها.

ويظهر شابر في اللحظة التي يبدو فيها كل شيء ناجحاً في حياة الكونتيسة. لقد جاء من عالم الأموات ليعكر صفو المرأة الشابة.. ولقد عرض للخطر زواجها ومستقبلها ومستقبل طفليها.. ونحن قد نتفهم قلقها وحتى رغبتها في الكفاح.

ولكننا لا نستطيع أن نفهم خسة وصغار ولا مبدئية الجشع في هذا الكفاح. ليس هنا قوة العار القادرة ولا ما يشابه الليدي ماكبث. على العكس أمامنا امرأة قميئة ضيقة الأفق شريرة. ترتعد حرصاً على دخلها الذي تساوم على كل قرش منه مما يجب أن تدفعه للتعس الذي لم يكن زوجها وحسب وإنما كل مالديها هو له.

لن نعجب لفقدان الإنسانية وللصغار وعدم الشفقة لدى هذه الأم الكونتيسة. ولن نعجب لنكرانها الكامل للجميل ولفقدان الذاكرة تجاه الأوقات الجميلة التي أمضتها مع هذا الإنسان في ما مضى.

ولكن ثمة ما يخيفنا ويشدهنا من قبح أخلاقها. ذاك هو سعيها لإغواء زوجها الأول والهدف الذي تخفيه وراء هذا الإغواء. فإما أن تكون هذه المرأة إحدى السافلات أو أنها تحولت سريعاً إلى عاهرة. ولكنها أكثر تمدناً وأكثر جشعاً وسوءاً.

كيف تصرفت الكونتيسة فيرو حين فشلت مساعيها لإعادة شابر إلى مشفى المجانين وحين علمت أنها لن تربح القضية؟

لقد بدأت تمثيلية الحب والإغواء وكأنما ناداها ذلك الماضي الذي تنفر منه. لقد أظهر الكاتب العظيم، نتيجة لغوصه العميق، كل استنباطات العاهرة التي تعرف ضحيتها شخصياً، والتي تحيطها، بسبب ذلك، على الفور بشباكها.. فبكل الاهتمامات الصغيرة المركزة وبطول أناة ولباقة، شرعت من جديد تسيطر على هذه النفس الساذجة.

كل تفصيل توقظ به الكونتيسة حنان الجندي يرغمنا على الارتعاش دهشة وحنقاً. ليس من اشتياق هنا، لا شيء سوى النفاق، النفاق هو الضعف وفقدان

الجمال. إن كيانه قميء.. وكم تضاءلت أشواق الإنسان في هذا العصر، وكم تفهت حتى دناءاته.

المرأة الجميلة تمثل كوميدياها. ولقد أبقت زوجها السابق زمناً طويلاً، ضيفاً في بيته وذلك من أجل إنقاص المبلغ الذي يجب أن تدفعه له من ماله. روح فظة شاخت منذ زمن... وهي متفاهمة جيداً مع وكيلها ومدير شؤونها المحامي ديلبيك.

هذا المحامي يليق بسيدته وثمة بينهما صفقة جاهزة: ينبغي عليه أن يساعدها في نضالها ضد شابر، وحتى في علاقتها الجديدة مع زوجها الجديد الكونت فيرو، أما هي فستجعله يصير رئيساً لمحكمة لقاء ذلك. وهو، قبل كل شيء، إنسان خبيث وماكر. وهاتان هما الفضيلتان الجديدتان اللتان يجب أن تحلا محل الشجاعة والشرف.

ديلبيك هو النقيض الكامل لشابر: فهو عديم الشعور بالشرف وبأي نوع من أنواع الإيثار.. وهو يخدم الكونتيسة وهذه ليست خدمة، فهما منافق يشارك منافقاً. وهو يقدم خدمات للسيدة الشابة لتخدمه هي أيضاً «خدمة مقابل خدمة» تلك هي الصيغة المدهشة في هذا النشاط. ديلبيك والكونتيسة «هما الطرف الخصم» باللغة الحقوقية، الذي يتخاصم وسوف يتخاصم مع شابر وديرفيل. وهذه الحرب ستكون للماكرين على الشجعان بدلاً من أن تكون للشجعان.

وحين رأت أنه لا يكفي الاتكاء على حب شابر وحده حاولت الكونتيسة الاتكاء على شهامته وعطفه.. أرسلت إليه طفليها، ممثلة كوميديا التعاسة الشديدة ونجحت في انتزاع الوعد المطلوب من خصمها.. ولكن هذا لايكفيها. فهي بحاجة إلى الوثائق، الوثيقة التي تؤكد نفي شابر.. إنها تسعى إلى الوثيقة فالوثائق صارت تنوب عن الناس وعن فضائلهم الحقيقية. الوثائق أقوى من الناس وأكثر أهمية منهم.

ولقد كشف هذا السعي وراء الوثيقة نفاق الكونتيسة ووكيلها. وأخيراً فهم شابر التمثيلية القذرة. ولقد أجاب على ذلك كله إجابة جندي: لقد صفع المحامي واستدار نحو زوجته بالكلمات الحادة التالية:

«أنا لا ألعنك أيتها السيدة، أنا أحتقرك. شكراً للمصادفة التي فرقتنا، لا أشعر برغبة حتى في الانتقام، فأنا لا أحبك، ولا أريد شيئاً منك. عيشي باطمئنان وثقي

بكلمتي.. إنها أثمن من خربشات كتاب العدل في باريس. لن أعيد إليك أبداً الإسم الذي قد أكون مجدته. لا أريد أن أكون أكثر من تعس يدعى خياتسينت الذي لا يرغب في شيء سوى أن يكون له مكان صغير تحت السماء.. وداعاً..».

هكذا، بعد أن فشلت بواسطة الحب، وبعد أن فشلت بواسطة الشفقة، استطاعت هذه المرأة أن تنجح أخيراً، على غير انتظار منها إطلاقاً، عن طريق استثارة احتقار الجندي العجوز. انظروا أي خيط دقيق من المعاناة قد استخدم الكاتب العظيم ليجلو الوجه الأخلاقي لبطله..

لقد تقبلت الكونتيسة فيرو، بهدوء التضحية التي كان باعثها الإحتقار ملقية بزوجها في المقبرة الجديدة، ولقد استمر نفاقها فكتب وكيلها المحامي ديلبيك الرسالة التالية إلى المحامي ديرفيل:

«كلفتني السيدة الكونتيسة فيرو أن أبلغك أن موكلك قد أساء استعمال ثقتك، وهو، الشخص المدعو شابر، قد أقر بأنه تملك حقوقاً ليست له بطريقة غير مشروعة...».

وستستمر هذه المرأة أم الطفلين في العيش في قفص منزل ضحيتها، وستجعل المحامي ديلبيك يصبح رئيس محكمة، ليوزع العدالة على الناس وستزور الكنيسة بحماسة وستعترف أمام الكهنة الماكرين.

هكذا قتلت نفس شابر، مزقتها بقوة أشد من قوة سيف الفارس المعادي الذي رماه في المدفن الجماعي.

البطلة التي تكونت وسط الصراعات القائمة هي صورة حية نموذجية. إنها مخلوق أوجده الكاتب وواقع ذلك العصر الذي رفعها من عاهرة إلى كونتيسة. وبلزاك لا يطرح من خلال أبطاله المسائل النفسية وحسب بل والمسائل الأخلاقية والاجتماعية. ولهذا يقودنا لنرى ونشعر أن المرأة الجميلة الشابة جيفة أخلاقية أكثر خطراً من تلك الجيف التي ضغطت شابر في المدفن.

وراء ابتسامة الكونتيسة الفاتنة، وراء عطرها الخفيف الذي يعبق منها، وراء اعتنائها الحنون بالفقراء نحس تلك الرائحة المخيفة للنتن الذي تشربت به الرواية.

* * * * *

في الصفحات الأخيرة من الكتاب تكتمل الصورة المشرقة للعميد شابر الذي يرتسم أمام عيوننا بكامل قوته.

صرنا نعرف أن شابر بطل، ولكن الطبع البطولي يعرف بعد المأثرة: سواء كان غالباً أو مغلوباً.. لم يفخر شابر بمآثره، فهي لم تصبح خدمات تتطلب ريعاً لم يسدد.. وهو لا يتزين بأوسمته ليغيظ الناس الجدد الذين نسوه.. حتى أنه لا يذكر أنه فارس وسام جوقة الشرف. هذا الإنسان متواضع وتواضعه هو ذاك التواضع الذي يتجسد في البطولة الحقة. إنه نبيل مستعد لدى أقل بادرة خير من أكبر أعدائه لأن يغفر كل شيء بل وينسى كل شيء. ذلك لأن الأبطال الحقيقيين ليسوا منتقمين، ولا يخفون شرارات غيرة حقدهم، كي يحتفظوا بها لساعة الإنتقام، ولقد عزا أعداؤه نبله ونبل إيمانه إلى الغباء. ولقد سخروا من هذه الشيمة وراحوا يستغلونها لفائدتهم. السجايا البطولية والرومانتيكية لا تطيق احتمالاً للسخريات. وهي لا تخشى شيئاً خشيتها للسخرية.

عميقة كانت مأساة هذا الرجل حين أدرك أنه مخدوع وأنه ضحية لخدعة لئيمة، حين شعر أن المنافق ديلبيك يدعوه الحصان العجوز. حين أدرك كم هي مقرفة خيانة زوجته، وكم هو كبير الشر الذي يحيق به.

كل انفصال عن رفيق، عن إنسان عزيز وخاصة عن الحبيبة، هو موت مصغر يدفن قسماً من الماضي، من الشباب، من الحياة. أما حين يكون هذا الإنفصال مصحوباً بالإفتتان فكأنما هو ظل قاتم على الماضي.. يقتل الإيمان بالمستقبل.

يدرك شابر أنه انتهى، وأنه لا يستطيع العيش في هذا العالم. وهو يموت حين يسمع الكلمات المهينة المتبادلة بين المرأة التي كان قد أحبها وبين محاميها. تلك الكلمات كانت نهاية الاحتضار الطويل الذي بدأ بعد خروجه من المدفن.. احتضار وموت البطولة.

ولكنه قبل موته الثاني فعل فعل جولين سوريل وألقى خطبته القصيرة «عيشي باطمئنان أيتها السيدة وثقي بكلمتي فهي أثمن من خربشات جميع كتاب العدل في باريس».

لكأن العميد شابر قد بصق في وجه معارضيه: الكونتيسة فيرو والمحامي

ديلبيك، وكتاب العدل، وكل الواقع المتشابك بشباك القوانين التي تخفي، نفاقاً، دناءة الذئاب. إن كلمات الجندي الهرم قبيل موته الثاني ليست أقل قوة من هجوم الخيالة الذي قاده قبيل موته الأول. إن خطابه الموجز إدانة ثقيلة لقضاته.

ولكن الجندي لا يكتفي بإلقاء الخطب.. إنه يجيد الضرب أيضاً.. إن صدى الصفعة التي أهداها شابر للمحامي ديلبيك رئيس المحكمة المقبل، سيتردد عبر فرنسا كلها.

فالبطولة لا تموت في هوان.

كم من الأفكار والمشاعر في طباع العديد من الأبطال الذين يسكنون في رواية بلزاك الصغيرة.. مقبول أن نصدق أن الكاتب لم يعمق طباع ابطاله، وأنه خصهم بقضية كبيرة. ذلك لأن من يقدم هذا العدد من الناس لن يتوفر له الوقت ليعير اهتماماً للتفاصيل. ولقد قال بلزاك باعتداد: لم يخلق أحد سوى الله وشكسبير أناساً أكثر مما فعلت.

ومع ذلك نلمح خلف هذه البساطة الظاهرة متاهة كاملة من الأفكار والانفعالات وعالماً كاملاً يضج بالحياة. وثمة شيء آخر: إن الأبطال لا يضطروننا للكلام في علم النفس وفي علم الطباع فحسب بل وفي علم الاجتماع أيضاً. إنهم مرتبطون بالواقع الاجتماعي.. وهذه الرابطة هي الأكثر حيوية فيما يعنى به الكاتب.. ولم يظهر أي روائي فرنسي آخر بمثل هذه القوة كيف يسبك الواقع الاجتماعي طباع الناس.

لنتوقف عند التعارض الأساسي: لقد جاء زمن الحرية الشخصية هذه الحرية التي تدحرج في سبيلها أكثر رؤوس الثورة حمية في قفص المقصلة.. هذه الحرية التي ستكون مفخرة ومجد وشرف الحكومة البرجوازية.. التي ستتزين بها أكثر مما بسواها.

ولقد جاء زمن المساواة أمام القوانين. القوانين التي تحمي العدالة. القانون المدني هو «القلب الأخلاقي» للحياة الجديدة.

... وهاهو شخص بارز ومجيد لا يستطيع إثبات شخصيته في «مملكة الحرية والقانون» هذه. يتولد الوضع المأسو - هزلي من انفصال الشخصية الحقوقية عن

الشخصية الواقعية.. الأولى موجودة والثانية غير موجودة.. وثمة أمر آخر، هو اضطرارهما للصراع إحداهما ضد الأخرى. وتهزم الشخصية الحقوقية الشخصية الحقيقية الحية.

ستكون الأولوية في «مملكة الحرية» للقانون لا للشخصية وللوثيقة لا للشرف. لقد حل زمن الوثائق - غابات من الوثائق جبال من الوثائق وتحتها تهرم الفضائل الإنسانية البسيطة وتتلاشى.

في «مملكة الحرية» تزدهر دوغمائية وتفسيرية هائلتان، تحل الدوغما القانونية محل الدوغما الكنسية وهي أشد أعداء الشخصية الإنسانية وأشد أعداء الحرية خطراً. لقد أوجدوا هذه القوانين باسم الحرية وهم يقتلونها باسم حمايتها.

لقد صرخ ميرابو ودانتون أيام الثورة: «أواه أيتها الحرية، كم من الجرائم قد ارتكبت باسمك». أما الآن فما من أحد يصرخ: «أواه، أيتها الحرية، كم من القوانين قد وضعت من أجل خنقك». ذلك لأن الزمن الغابر لم يكن زمن قضية بطولية فحسب بل كان أيضاً زمن الكلمة البطولية.

ونحن نعلم أن أكثر الأعداء حدة للحرية وللشخصية هم أولئك المفسرون للدوغمات والصيغ التشريعية وللحقائق «العلمية» سواء بسواء.

ونحن في هذا العمل الإبداعي نصطدم بالمساواة، سيئة السمعة أمام القانون، التي تفاخر بها الحكومة البرجوازية.. شابر وفيرو متساويان أمام القوانين. ولكن الكونتيسة تبرهن أن شابر ميت، وهو نفسه لا يستطيع أن يثبت أنه حي. وبعد مرور زمن على هذه المساواة سيقول، أناتول فرانس جملته الشهيرة: «القوانين سواء للمليونير وللشحاذ إذ أنها تمنع كليهما من النوم تحت الجسور».

وأخيراً، لكي تسيطر في الدولة الجديدة - أو كما يقال: لكي تحكم - يجب أن تملك النقود. فالقديسون - خدام المعايير الكنسية يريدون نقوداً. ولكن المحامين وكتاب العدل والقضاة - خدام القانون المدني - يريدون نقوداً أكثر بكثير.

نحن نرى كيف يتوغل الكاتب، عن طريق رواية صغيرة، إلى لب التناقضات في الدولة البرجوازية، ولهذا لم ينظر أحد من الأدباء والمؤرخين والنقاد البرجوازيين

إلى الكتاب بهذه الطريقة.. مع أن قيمته الحقيقية كامنة هنا.

ينبغي امعان النظر بعمق ليبدو كيف تتشابك، ببراعة المسائل الاجتماعية مع المسائل الأخلاقية والنفسية.

مأساوي أن يتحول البطولي إلى مسخرة، وأن يحل الخبثاء محلِ الأبطال وأن يسخر الماكرون مما يدعى المأثرة، والإيثار، والنزاهة. ومأساوي، دائماً، أن يستبدل مجتمع أصحاب الحوانيت الأغنياء جميع الفضائل الإنسانية بخاصية كسب النقود. مأساوي أن تموت الفضائل الثورية القديمة كالشرف والإيمان والصلابة الخلقية فلا يبقى منها أثر.

ولهذا سيصور بلزاك «الغوبيين» الذين يحصون النقود باعتداد ويعلنون: «أنا أحصي النقود، إذن فأنا معاصر». ومن خلفهم، في مكان ما، في أعماق خشبة المسرح سيلوح طيف رامي القنابل. لم يكن بإمكان الكاتب العظيم أن يستشف المستقبل البعيد، ليرى إعادة الاعتبار للفضائل في نسق اجتماعي آخر فاضطر لتعقبها في الماضي.

ولقد كانت مهمته الفنية في هذه الرواية هي التالية: أن يصور احتضار البطولة وموتها. ولقد صورهما بقوة واقناع، فالبطولة تتلوى أمام أعيننا مثل غوليفر لا يقوى على قطع أحابيل مسوخ الأخلاق التي لا حصر لها.

* * * * *

لنقيب المساعد الجبان ميخائيلوف

((حول العلاقة ما بين الخيلاء و الشجاعة))

النقيب المساعد ميخائيلوف في القصة الثانية من قصص سيفاستوبول (سيفاستوبول خلال أيار) لليف تولستوي هو إنسان متواضع. ومتواضع هو مكانه في بحر الكتابات النقدية حول الكاتب العظيم.. إذ لا يكاد يظهر النقيب المساعد الطويل المحدودب. إنه يكاد يختفي وراء شبح الفيلد مارشال كوتوزوف المهوم، ووراء بريق الأمير اندريه الذي لا يستكين والمنبهر دائماً، ووراء سحر الحاج مراد الرومانطيكي، أو أخيراً وراء دخان البارود الذي يكتنف النقيب توشين.

ومن بين أبطال الكاتب المتعين كُتِبَ أقل ماكتب حول النقيب ميخائيلوف. وثمة ماهو مشروع في ذلك لأنه أحد المحببين الأوائل إلى تولستوي. لقد وضع فيه الكاتب كثيراً من مكنونات أيام شبابه من الملاحظات والأفكار. ولهذا بالذات سنرى كيف أن هذا الطابع سيتوزع ويتجسد بنوعيات مختلفة في أبطال مختلفين في كتابات تولستوي اللاحقة، وهؤلاء الأبطال المتأخرون يظللون الأول.

ومن ناحية أخرى، فإن تواضع الأبطال الأدبيين يكون، أحياناً، سبباً لأن يجعلهم يمرون قرب أنظار المؤرخين والنقاد مروراً غير ملحوظ: فبما يمكن أن يجتذبهم النقيب المساعد ميخائيلوف؟ إنه ليس نموذجاً بارزاً، ولا يلمع بميزات عقلية خاصة، كما لاحظ الكاتب نفسه. إنه جبان، بل وحتى خزعبلي يعوزه العمق. كم هما ملونان وجذابان، على سبيل المثال، الأخوان البطلان من القصة الثالثة من قصص سيفاستوبول؟ إن اللحظة الوحيدة الممتعة في حياة النقيب المساعد ميخائيلوف هي تلك التي يستلقي فيها أمام القنبلة المشتعلة وينتظر انفجارها. ليس

مصادفة أن يتوقف المتبعون عند هذه اللحظة حين يتحدثون حول أقاصيص سيفاستوبول أو حول قصص تولستوي الحربية عامة. إن تشيرنيشيفسكي لم ينسها حين وضع أفكاره الممتعة حول ديالكتيك الروح.

وكل ما تبقى من صورة النقيب المساعد وشخصيته يبدو باهتاً واعتيادياً.

ولكن في هذه الإعتيادية المؤكدة بوضوح وفي ما يكمن خلفها بالذات، حيث احتشدت أكثر الأحلام المكنونة لتولستوي الشاب، ثمة شيء جذاب، شيء لا يدفعنا إلى التعاطف مع النقيب الطيب وإلى اكتشاف ابتساماته المتسامحة فحسب بل يحملنا أيضاً على التفكير.

أجل، هذا الإنسان «بخصائصه العقلية المحدودة» يحملنا على التفكير.

* * * * *

في أي اتجاه كان سينعطف إبداع ليف تولستوي لولا القفقاس والجيش، وحرب القرم؟ من الممتع دائماً تتبع البداية في مسيرة الإنسان العظيم، تلك اللحظة التي ينتصب فيها أمام المستقبل مفعماً بالقوى والأحلام وينطلق في طريقه الكبير. وإذا كانت روايات السيرة الذاتية «الطفولة» «اليفاع» «الشباب» تروي لنا كيف تكوّن طابع الكاتب المقبل، فإن هذه القصص الحربية ترينا كيف التقى تولستوي بالشعب الروسي، بالناس، بالتنوع غير المتناهي لطباع الناس. هنا يرى الفلاحين الروس، هؤلاء الفلاحين الذين سيكتب عنهم طوال حياته، وكيف يستطيعون الموت بهدوء وبساطة كالأزهار والأشجار. هنا يرى كيف تتجسد باستمرار خيلاء الأرستقراطية، وكم هو عنيد النضال بين الحقيقة والزيف حتى أمام وجه الموت. هنا ينذر نذره كاتباً:

> «بطل روايتي الذي أحبه بكل قواي الروحية، الذي سعيت لأبدعه بكامل جماله، الذي كان وسيظل رائعاً أبداً إنما هو الحقيقة».

إن بعض الاتجاهات الأساسية في التطور الإبداعي لليف تولستوي تبدأ من قصصه الحربية، تبدأ من الجيش. إنه لم ينس أبداً ملاحظاته وانطباعاته عن الحياة العسكرية. ومن المحتمل أنه ماكان سينجز «حرب وسلام» لولا القصص

العسكرية، ولو لم تجسد النقيب توشين والنقيب ميخائيلوف. إن الكثير من لوحات المشاهد القتالية المعروفة جيداً من قبل الإنسانية كلها في «حرب وسلام» كانت مخططة في القصص الحربية، فقراءة «دير بارمسك» وحدها لا تكفي بتاتاً ليرسم الكاتب المعارك حول بورودينو. إن البلاغات الحربية والمسودات كانت ستبقى ميتة لو لم يكن الضابط ليف تولستوي قد رأى كيف تهاجم الحلقات الفرنسية الزرق حصون سيفاستوبول.. ومن المؤكد أن نابليون الصغير أضاف قطرات إلى كراهية تولستوي لنابليون الكبير. هنا، في أثناء تفتح شبابه، قد التقى مع الله والموت اللذين سيعذبانه خلال أيام شيخوخته. هنا أعلن حرب الخمسين عاماً ضد الخيلاء والغرور والكذب المختبئة تحت بريق المجد والرياء. هنا أمسك بشدة بكلتا يديه القويتين الفلاحيتين، العرش المذهب لآل رومانوف وشرع يهزه ويهز معه النظام الكنسي القائم كله.

في حياة كل كاتب كبير، وخاصة في شبابه، ثمة، عادة، حادث درامي، يتجمع حوله كامل إبداعه، ويمنح الاتجاه لهذا الإبداع. هذا الحادث في حياة تولستوي هو حرب القرم، وفي حياة بوشكين وليرمنتوف القفقاس، وفي حياة دوستويفسكي سيبيريا. ألا يلتمع القفقاس بجمال مأساوي في قوافي الشاعرين المنفيين المرَنانة. ألا تنبسط سيبيريا لا فوق «ذكريات من بيت الموتى» فحسب بل وفوق «الجريمة والعقاب» و«الأخوة كارامازوف» و«الأبله»؟ بوشكين وليرمنتوف وتولستوي ظلوا طوال الحياة مرتبطين بالقفقاس ودوستويفسكي بسيبيريا.. أعتقد أن الأقفاص الحديدية للانضباط العسكري تقتل روح الإبداع الحي، وتسحقه. ولكن الإنسان يتعلم في الجيش كيف يلاحظ ويفكر وكيف يفهم الطباع الإنسانية التي تضطر إلى كشف كنهها حين تضغط عليها الظروف القاسية. ولقد لاحظ ذلك رينيه ديكارت - ذلك المفكر الجندي - وكم كان يوفَكوف سيَكون متخلفاً عندنا، لولا السنوات التي أمضاها على الجبهة، وكم زاد غنى ديمتشو ديليانوف في قصائده العسكرية.

عند الكلام على تولستوي يجب ألا ننسى البداية، القفقاس وحرب القرم - ففوق رؤيِهِ الحماسي تنتصب أعالي الجبال التي بيضها الثلج متقنعة بدخان البارود. من قمم القفقاس ومن هدير القتال يحمل ذلك النفس الرومانطيكي وذلك الانفعال الداخلي الذي يجري عميقاً تحت حماسة الراوي الحكيم الساكنة.

المبدع الناضج يقول كلمات الشباب هذه: «حين تؤلف من رأسك تستلقي الكلمات على الورقة طائعة منسجمة. وحين تكتب من قلبك تحتشد في رأسك أفكار كثيرة، وتحتشد في خيالك صور كثيرة وفي قلبك الكثير من الذكريات. الصيغ غير كافية، غير متناسقة وفظة. قد أخطئ، ولكنني أسعى دائماً كي لا أكتب من رأسي بل وأجهد كي أكتب من قلبي فقط».

* * * * *

إن قصة «سيفاستوبول خلال أيار» هي مقال حول الخيلاء والشجاعة. إن الكاتب قد التقط في روايات شبابه السيروية ظلالاً دقيقة من بهرج الخيلاء. ولكنه الآن سيرويها تحت المعطف العسكري. وأكثر من ذلك: سيدفعها لكي تناضل ضد الموت ذاته، وسيتوغل إلى أقاصيها. على الجبهة حيوية متخلفة تحس اقتراب القتال فتعبر عن ذلك بالخيلاء. وهذا مايبدو من النظرة الأولى. ذلك لأن الخيلاء أيضاً هنا وليدة الضعف، وليدة الطموح والغرور. إن التمظهر «البوز» يصبح دائماً بديلاً للحيوية المترمدة وتغطية لها. الخيلاء والتمظهر كلاهما كذب، وتولستوي منذ أيام شبابه الباكر لا يستطيع احتمال الكذب. قد يكون حب الكاتب العميق للعادي متأتياً من كرهه العميق للغرور والتمظهر. وهما مرتبطان بالأرستقراطية في مرحلة كتلك المرحلة من مراحل تطورها، حين كل ماهو حي مؤطر بألياف الرقة الرقيقة، حيث تتحول الروح الحية إلى دوغما ميتة.. ذاك هو زمن الغرور ومعرض الخيلاء (أحب تولستوي تيكيري).

إن نظام تسلسل المراتب الميت في الجيش القيصري يزيد ضرام الغرور والخيلاء بين الضباط الأرستقراطيين ويغذي عصيات مرض الأرستقراطية بين الضباط غير الأرستقراطيين. هنا التمظهرات النابعة من الخلق العسكري والانضباط أقل عدداً ولكنها أكثر صباغاً. الخيلاء مرتبطة بالسعي لأن تظهر متحلية بالصفات التي يعلون قيمتها في وسط اجتماعي معين. وهذه الصفات لدى الضباط هي: البوهيمية، النجاحات بين النساء، الولائم، الرياضة، الجياد. ولكن حتى حب الولائم والفسق المبتذل والرياضة فيها طابع دلالي إذ أنها تستخدم دلائل على الرجولة في حين تكون الرجولة ذاتها مفقودة.

فبعد أن يدخل الضباط سكة السلك يضمنون مستقبلهم رسمياً. ولكن ذلك يكون بداية موت مستقبلهم الذهني.. تتحول حياتهم إلى سلسلة من المتع التي تحل محل الحياة الروحية.. ذكرياته عن روستوف الشاب - أي خواء يهب منه، ذكرياته عن فرونسكي - كم من الابتذال مختف وراء جماله الخارجي، ذكرياته عن «الارتقاء» في نمو خلق الضباط في «الفارسان».

ولكن ثمة أيضاً شيء ما كأنه يملأ الخواء في نفس الضابط هو: شعوره بالشرف والشجاعة.

حتى صدور قصص تولستوي الحربية من المطبعة كانت الشجاعة تُنمى إلى الفروسية، الصيغة العليا للشرف، وهي مرتبطة بالضابط والنبيل. ومنذ أزمة الفروسية يمتزج شرف الضابط بالشجاعة. ولكن مع هجوم البرجوازية، وتحت خطوتها الفظة بدأت الروابط مابين الشرف والشجاعة تتصدع ليتمكن الكذب والرياء من التسلل بسكون من خلال الصدوع. ولكن السلوك «الإيتكيت» بقي حسب «مقتضيات النبالة».

يجب أن يظهر النبيل بمظهر المدافع عن شرفه.

وفي أيام الحرب يلزم الشرف الضابط بأن يكون شجاعاً. وعدا الشرف يتدخل هنا شيء آخر - الشجاعة تجلب مكاسب: أوسمة وسيوفاً ذهبية وترفيعات وجوائز. الشجاع يحاط بالتكريمات والمجد. إنه بطل، وليس بالأمر القبيح أن تصير شجاعاً.

وكما هو معروف فإن الأبطال الرئيسيين في مجمل إبداع ليف تولستوي من الأرستقراطيين من ناحية، ومن ناحية أخرى هناك الفلاحون، الشعب. في قصص الحرب فقط الأبطال الرئيسيون من الضباط الروس العاديين. هكذا هي الحال عند النقيب المساعد ميخائيلوف وهكذا هي حال الأخوين من «سيفاستوبول خلال آب ١٨٥٥»، وهكذا هي حال النقيب خلوبوف من «الهجوم» وغيرهم... (حين قال لونا تشارسكي إن أبطال تولستوي هم ارستقراطيون وفلاحون لم يأخذ بعين الإعتبار القصص الحربية).

لماذا اختار الكاتب العظيم الضباط الروس العاديين أبطالاً رئيسيين؟ ذلك لأن بطله الرئيسي هو الحقيقة. لقد أراد أن يحكي الحقيقة عن حرب القرم. لقد مزق

الضابط الكونت ليف ن. تولستوي القناع الرومانطيكي من العظمة عن الشجاعة الحربية الروسية وطعن التركيب المشاد من القوالب عن عظمة السلاح الروسي، وأعلن أمام عيون القراء الدهشة أن الأبطال الحقيقيين هم الضباط الروس العاديون القادمون من الشعب، هم الجنود، هؤلاء الفلاحون الذين يرتدون المعاطف، الذين حفظوا صلابة المدينة طوال ذلك الوقت.

لقد أظهر أن الأبطال يمكن أن يكونوا من غير الأرستقراطيين. هذه الظاهرة السامية المرتبطة بالشرف الأرستقراطي، السمة الوحيدة الروحية في كينونة الضباط الأرستقراطيين، التي تهدأ أمامها ضحكات سخريتهم، صارت استحقاقاً للآخرين: للشعب الروسي. والأكثر سوءاً: للضباط العاديين، أولئك الذين ليسوا مساعدين، ولا يتكلمون الفرنسية ولا يحتذون جزمات جلدية ملمعة، الذين ليسوا «كما يجب تماماً». إن شجاعة النبيل الراقية «وتصرفات النبيل السامية» يجب أن تضيع في بحر من شجاعة الناس الروس البسطاء العاديين.

نستطيع بصعوبة اليوم أن نتصور كم كان ثورياً وقع هذه القصص التي كتبها ضابط ونبيل.. وليس مصادفة أن رئيس هيئة الرقابة م.ن. موسين - بوشكين كان شديد الانزعاج.. فلقد ظهر هرطيق جديد من الطبقة. والطبقات المهيمنة تخاف دائماً الهراطقة أكثر ماتخاف.. هؤلاء الذين يخرجون من وسط معين ثم يقررون التمرد يصبحون أشد الرافضين وبالاً. ثمة في كراهيتهم شيء شخصي، نزوع شخصي، وهذا النزوع أكثر حدة وأكثر صدامية. أما الوسط الذي تم الخروج عليه فيكره «الغراب الأبيض» أكثر ما يكره ولا يغفر له أبداً.

إن تولستوي الشاب يهاجم في هذه القصص شرف الأرستقراطية بشجاعة لا تقل عن شجاعة أكبر شجعان سيفاستوبول. وما الأكثر هولاً على الضابط الأرستقراطي من أن تدعوه جباناً؟

إن النقيب المحدود الخجول ميخائيلوف هو من الأوائل في الأدب الروسي ممن تجاسروا على رمي القفاز غير الأبيض تماماً في وجوه طغمات الكونتات والأمراء الحليقة المعطرة الواثقة من نفسها.

* * * * *

قصة «سيفاستوبول» خلال أيار ملحنة بين معزوفتين من الموسيقا العسكرية. إنها تبدأ تحت أنغام الموسيقا العسكرية وتنتهي تحت الأنغام النحاسية المدوية ذاتها. ولكن الوقت مابين هاتين المعزوفتين ممتلئ بضجيج القتال.

وهكذا هو أيضاً بناء القصة الداخلي (كم هو غريب على التصور التقليدي لانسجام القصة؟) إن استعراض الخيلاء الإنساني تقطعه القنابل، الهجمات، الموت، ليظهر من جديد، بعد سكوت آخر صلية، صارخاً أرجوانياً.

لم يعرض أحد، حتى ذلك الحين، في نتاجات عسكرية، وجه الخيلاء، لم يتجاسر أحد على أن يتعقب سراديب التمظهر والغرور المزدهرة وراء رايات القتال المزدانة بالمجد.

في المشية الهادئة للضباط الذين يصغون إلى الموسيقا وينقلون الأنظار على الفتيات يحس مطمح واحد: أن يظهروا أرستقراطيين أكثر ارستقراطية مما هم عليه، وأن يظهروا شجعاناً أمام الآخرين. وكل مطمح من هذا القبيل، مهما أنكرت كونه كذلك، يلد التمظهر، والتمظهر مرتبط بالتوتر وعدم الواقعية. هؤلاء السادة يتمظهرون بمظهر الأرستقراطيين والشجعان. والتمظهر بمظهر الشجاع يتطلب أن تظهر بمظهر المرح، بمظهر الإنسان الجامح غير المبالي الذي لا يتوقف أمام أي شيء، وأن تجد جميع الأساليب الممكنة لتتكلم دون مبالاة عن المعارك التي ساهمت فيها، وأن تذكر مآثرك، في سياق الحديث. ولكن الأرستقراطية مرتبطة، قبل كل شيء، بالبروز في الأوساط الأرستقراطية. وبمقدار رفعة الدوائر الاجتماعية المعنية ستكون كثرة التدفق نحوها ومن ثم صعوبة البروز فيها. أولئك الذين يستطيعون أن يكونوا مهرجين، هم وحدهم الذين يستقبلون بتهذيب فاتن وسط الأرستقراطيين. ولقد أظهر لنا الكاتب التهذيب البارد، واللغة الفرنسية والسخرية، التي يتحصن الأرستقراطيون بها تجاه الضباط الروس العاديين (المشهد النموذجي في هذا المجال هو المشهد الذي يرغم فيه كالوغين الضابط القادم من الجبهة على الوقوف وسط الغرفة واهناً دون أن يعيره أي انتباه).

ولقد أرانا الكاتب أيضاً كيف أن بعض هؤلاء يظنون أن أكبر الشرف في أن يتكلموا مع الأرستقراطيين، وخاصة حين يراهم الآخرون يتحدثون معهم.

ويكشف الكاتب بدقة وبتفاصيل صحيحة الناحية المأساوية في هذه الخيلاء. ألن يذهب هؤلاء الناس أنفسهم غداً إلى الجبهات وقد يذهبون إلى الموت؟ أليسوا قادمين من الجبهات وقد نجوا بطريقة ما من العاصفة النارية؟ إنها الخيلاء الإنسانية تحفز وتتعارك مع الموت نفسه. ولئن كانت الخيلاء حيوية فأية حيوية شاذة تصير على الجبهة؟.

والأكثر إمتاعاً أن الخيلاء هنا على تماس مباشر بأنبل الصفات الإنسانية - الشجاعة. والخط الثاني الداخلي في تطور القصة هو موضوع الشجاعة. ولكن هذه الشجاعة على خط النار لا تضع شارة النبل وليست مزدانة بريشة طاووس الغرور. إنها الشجاعة التي يجب أن تتفتح بين القنابل والتماع الحراب ودخان البارود، والأجساد الممزقة. تولستوي لا يحب البطولة الرومانطيكية التي تتمظهر أمام التاريخ الواقعي، المبرقشة بالتعابير الرنانة، تلك الكلمات الفرنسية التي تُذكر أكثر مما تُذكر الأفعال. وتولستوي لا يحب حتى الجمال المأساوي للصلف الإنساني، الذي يترمد في أحضان الموت. كل ماهو رومانيطيكي هو كذب مختنق في نظره، وحتى شجاعة بايرون التي ولدت وسط الرنين الشاعري للقوافي تبدو له مشبوهة. كل مافيه ابتغاء للتأثير، للتمظهر، للزينة، بالرغم من بريقها، هو أمر لا يطيقه تولستوي. وكم تحتاج من القوة لتبحث في الموت عن وجه الخداع. يصرخ تولستوي: «أرنا كيف تموت لنعرف أي إنسان أنت». والناس العاديون يموتون، حسب رأيه، ببساطة كالجندي افديف في «الحاج مراد».

الأيفانيليتشيفيون يموتون موتاً قبيحاً. وهو يرى أنه حين تولد الأعمال الكبرى تتلاشى الكلمات العظيمة. بوشكين يرى أن «الرائع يجب أن يكون عظيماً» ويرى تولستوي عكس ذلك: «الرائع يجب أن يكون بسيطاً». كم هي طويلة خطب أبطال بلزاك المحتضرين إذا قورنت بصمت أبطال تولستوي المحتضرين؟

لم يتكلم تولستوي في هذه القصة على الخيلاء عامة ولا على الموت عامة. إنه على العكس من ذلك قد تكلم على العلاقة المتبادلة مابين الخيلاء والشجاعة الإنسانية. والشجاعة الإنسانية ليست أفلاطونية، «أن تعرف مما تخاف ومما لا تخاف»، وإنما كيف تواجه الموت.

وراء بناء القصة البسيط العادي، وراء وضوحها الحي تكمن خلفية نفسية عميقة، وخلفية فلسفية عميقة. ومن هنا دور الأبطال وأهميتهم. فعلى الرغم من أنهم يمشون المشية النظامية ويصغون إلى الموسيقا، هم متناقضون ومتعادون.

يقف الأرستقراطيون، من ناحية، منتظمين في مختلف المراتب العسكرية والمراتب الأرستقراطية، وتقف في الناحية الأخرى كوادر الضباط العاديين والجنود، جميعهم متجمعون حول حصون سيفاستوبول باسم الواجب.

بطلا القصة المركزيان متواددان ظاهرياً وأما في الأعماق فهما متنافران طباعاً وكنموذجين اجتماعيين. وهذان البطلان هما الشجاع الكونت كالوغين والجبان النقيب المساعد ميخائيلوف.

في مقاله الممتع حول القيادة (أحاديث وأفكار حول القيادة)، الصادر عام ١٩٤٠ ص٣٢ يذكر **اندريه موروا** كالوغين من «قصص سيفاستوبول» الذي حين يحس الخوف تحت النيران يتذكر مراسل نابليون الصريع، الممتلئ اعتزازاً فيتحول فجأة إلى «قوزاقي شجاع». إن الكاتب الفرنسي لم يفهم جيداً صورة بطل تولستوي. ذلك لأن كالوغين هو شجاع فعلاً، وقد يكون الأكثر شجاعة بين أبطال القصة، ولكنه شجاع، قبل كل شيء، بفعل الخيلاء والغرور. وهذه ليست شجاعة بطولية. كالوغين مكون من أعصاب غليظة وقد يقاتل بشكل ممتاز ولكن هذا غير كاف ليصبح بطلاً.

فلنتفحص طبعه بمزيد من التعمق وعن مزيد من القرب، ولكن قبل ذلك يجب أن نتوقف عند هؤلاء الذين يحيطون بكالوغين، عند أصدقائه، كي نرى موقفهم من الواجب ومن الموت، بهذا وحده سنتحسس على وجه أفضل، وجه كالوغين الداخلي ونعرف من أين تنبع قوته. ذلك لأنه يظل أبرز ممثل لوسطه.

صديقه القريب هو الأمير غالتسين: لكأنه بطل استثنائي في القصة، ولكن ليس ثمة أبطال استثنائيين في نظر **تولستوي**. لا يحتل مكاناً في هيكل الروي الخارجي وحسب بل هو مرسوم بحيث تحول إلى صورة حية لامعة. نتذكره بلا مبالاته المهذبة، وبسخريته الأرستقراطية وهو يتقبل مجاملات أولئك الذين يحيطون به. إنه يراقب من مقعده الوثير في الغرفة الدافئة ويفكر بشجاعة النبيل التي تضيع،

للأسف، بين المقملين من الجنود والضباط العاديين. إنه يتمشى، جميلاً مرحاً، قرب الموسيقا العسكرية ويبدي ملاحظات ساخرة باللغة الفرنسية. ولكنه يتهرب من الذهاب إلى خط الجبهة. قد يكون المكان هناك موحلاً جداً وقذراً بالنسبة له، وقد يكون من غير المرغوب فيه الإختلاط بالضباط المشاة الوسخين، وقد يكون ذلك خوفاً. ولكنه بعد أن يبصق من نافذته على جمال القتال ينزعج جداً لأن الجنود يهربون تاركين تحصيناتهم.

إن مشهد لقاء الأمير غالتسين مع الجرحى من أجمل المشاهد في القصة. فهو حتى الآن يملؤنا انفعالاً. وأي انطباع تركه لدى نيكراسوف وتورجنيف وتشيرنيشيفسكي وهيرتسن؟

الأمير اللامع جمالاً وأناقة بقفازيه الأبيضين، وبجزمته الجلدية اللامعة، ينتصب وسط جنود صيرهم القتال قاتمين موحلين مدمين ليوبخهم على فرارهم وليتكلم على الواجب والشرف. وكما يحدث دائماً في مثل هذه المناسبة يظهر هنا متعاظم تظهر لديه نقاط ضعف الأرستقراطية بقوة ظاهرة غير متوقعة - يأتي الملازم أول نيبشيتشتسكي الذي نسي أنه تظاهر بأنه مريض وأنه متصنع. يصرخ بأحد الجنود: «إلى أين أنت ذاهب أيها الكسول». ويظهر أن ذلك الجندي مصاب بجرح بليغ.

حينذاك يدرك الأمير غالستين مدى خسة سلوكه. أحس الأمير غالتسين بخجل فظيع من تصرف الملازم أول نيبشيتشيتسكي وبأكثر من ذلك، الخجل من نفسه، أحس أنه احمّر، الأمر الذي لا يحدث له إلا نادراً - أدار ظهره للملازم أول ومضى نحو مركز التضميد دون أن يقوم بالمزيد من استجواب الجرحى وتعقبهم.

لقد أظهر الكاتب العظيم أن الأمير قد يحمر وهذا أمر يفتقر إليه السافل نيبشيشيتسكي.

قد لا يستوقف الأمير غالتسين الجنود الفارين بعد هذه الحادثة ولكنه لن يذهب إلى الجبهات «حيث كل الهول» سيظل يراقب جمال القتال من كرسيه الوثير، ويحتسي الشاي المعطر ويفكر بالشجاعة الأرستقراطية التي تلاشت.

عضو الجماعة الأرستقراطية الآخر هو البارون بيست. إنه شاب والغرور لديه أكثر عنفواناً، ولكنه أقل مكراً. والبارون بيست لا يزال ذا رتبة دنيا ولا يسمح له

بعدم الذهاب إلى الجبهات.. إنه يشارك في القتال ويصمد هناك جيداً. حتى أنه يضرب بشجاعة ويقتل من الفرنسيين. ولكننا نحس من خلال هذا النموذج برغبة الكاتب العظيم في إظهار وجه آخر للشجاعة. البارون بيست دون خيال. والناس ذوو الخيال يعانون دوماً خوفاً أكبر، ذلك لأنهم يتصورون أهوال القتال مسبقاً. وهم بهذا يعانون القتال مرتين، وغالباً مايكون خوف التخيل أكبر من خوف الواقع.

ولقد رغب تولستوي، ثانياً، في أن يظهر من خلال البارون بيست ذلك الثمل بالقتال حين ينسى الإنسان كل شيء، ويتصرف آلياً محمولاً بموجة الهجوم الكبيرة. ذلك نوع من الثمل قوي ولكنه غير مستديم ولا يشارك فيه الوعي. (ليس مصادفة أن رسم تولستوي صورة قائد سرية بيست ليسينكوفسكي الذي يسكر دائماً قبل القتال) لقد أحس بيست خوفاً لا يوصف في البداية ولكن الموجة احتوته فيمابعد. ولقد طعن، وهو الذي لم يقتل أبداً، أحد الفرنسيين. هنا وسط الثمل القتالي يبرز القرف أولاً ثم العجرفة والخيلاء: «أنا بطل» ومنذ تلك اللحظة فصاعداً سيتحدث بيست في كل مكان عن مأثرته، سيوجه الحديث إليها، وسيشعر أنه يُمتدَح حين يدور الحديث حول مآثر أخرى، وستسكن الخيلاء إلى الأبد في قلبه الشاب.

وكان يكاد لاينفصل عن جماعة النبلاء نقيب الفرسان براسكوخين. هو ليس من أوساط الضباط ذوي الرتب ولكنه يتحرق رغبة في أن يكون معهم. هو يعرف كيف يكون مرحاً، ويغني، ويلعب الورق، وهو بكلمة واحدة: إنسان مسل. براسكوخين هذا أقرب الناس إلى ميخائيلوف، ولكنه لا يتجاسر أمام الآخرين على أن يمد له يده كي لا يقولوا إن له صلات مع ضابط مشاة عادي. ولقد قال للأمير غالستين إن الضباط الروس العاديين لا يعرفون الشجاعة. إنه متعجرف وفي الوقت نفسه (**هلفوت**) مسكين لتسلية النبلاء. براسكوخين، جبان في قرارة نفسه ولكنه لا يخاف شيئاً خوفه من أن يبدو جباناً. وكما سنرى فيما بعد فإن هذا الإنسان يهلك على قرب مباشر من النقيب المساعد ميخائيلوف.

أولئك هم جماعة النبلاء. يحتل المكان المركزي بينهم كالوغين. هو مساعد آمر ممتلئ اعتداداً وبأبهة جنرال. وكان مساعدو القادة يصبحون في تلك الأزمنة نبلاء في أغلب الأحيان. ومعنويات كالوغين هي التي تميزه. إنه يحب نفسه ويثق بها.

ليس لديه التراخي الأرستقراطي الذي كان لدى غالستين ولا رقته. إنه ذكي... وإن إنساناً محباً لنفسه وطموحاً كهذا ليرغب، بأي ثمن في أن يصبح شجاعاً، فلا يرى أحد فيه جباناً، وأهم من ذلك أن تثمن شجاعته بجائزة وترفيع وغير ذلك.

هو لا يحب الذهاب إلى الخنادق وإلى خطوط القتال ولكنه لا يتهرب منها حين يتوقع أن يكون ذلك ملحوظاً.

محبو ذواتهم والطموحون والجميلون غير ميالين للتضحية بالذات، وبالتالي للبطولة. ولكنهم حين يكونون ذوي إرادة وذوي أعصاب سليمة يستطيعون الظهور بمظهر الشجعان ويتغلبون على الشعور القوي بالخوف في نفوسهم. ولنقل إنهم شجعان محتالون يعرفون متى وأين وإلى أي حد يكونون شجعاناً.

كل تظاهر بالشجاعة مرتبط واقعياً بمجازفة، ولكن هؤلاء الناس يسعون إلى تقليل المجازفة إلى الحد الأدنى، من الممكن أن يوجد شجعان محتالون، ولكن من غير الممكن أن يوجد أبطال محتالون، ذلك لأن البطولة تتولد من الاستعداد للتضحية بالذات. (كما أنه لا يمكن أن يوجد شعراء محتالون. ذلك لأن الشعر الحق يتطلب تضحية بالذات - وضع الذات في الأغنيات).

لقد تتبع ليف تولستوي بانتباه طريق كالوغين عبر الخنادق. بدأ يعاني الخوف من القصف المقترب، تلوى، ولكنه حين شعر بخطوات حوله استقام باعتداد على الفور. إنه لا يرغب في أن يروه يحني رأسه أمام الخطر. إن في ذلك قوة دون ريب، ولكن هذه القوة تنبع من حب الذات، من الغرور. ولقد بدا كالوغين أكثر شجاعة في الخنادق من الشجاع الشهير ضابط البحرية الذي منح جائزة «صليب جاورجيوس». ماكان ذلك الضابط يستعرض الشجاعة بينما كان كالوغين، يقف تظاهرياً بين المقاتلين ويتطاول فوق الحواجز ويجهد لتبدو الابتسامة على شفتيه. وبينما يتجاوز الشجاع الحق الخيلاء والاستعراض ليصل إلى الشجاعة الهادئة فإن كالوغين كان في طور الشجاعة المنفعلة المرتبطة بحب الذات.

لقد رسم ليف تولستوي نموذجاً آخر لشجاعٍ محب لذاته في «الهجوم» إنه روزينكرونتس الذي يحب الناحية الرومانطيكية من الشجاعة والألوان الفاقعة للملابس وسحر التمظهر الجميل. أليس التمظهر الأجمل هو التمظهر قبيل الموت؟

ثمة شيء جذاب في هذا الصنف من الشجاعة.

كالوغين غير رومانطيكي وشجاعته المحبة للذات أكثر عملية. ومع ذلك فهذه شجاعة. لأن البطل يجيد القتال فهو ليس النموذج «للشجعان» الذي تحدث عنه الجنرال دراغو ميروف في تحليله كتاب «حرب وسلام» (ل.ن. تولستوي في النقد الروسي، ص٢٩٥ طبعة عام ١٩٥٢) أولئك الذين هم شجعان أقوال فقط، ولكنهم بالتدريج يكسبون صيت شجعان حقيقيين. كالوغين هو الآخر شجاع ولكن شجاعته غير مرتبطة بالواجب وبالوطنية بل بحب الذات.

لايذهب كالوغين إلى الجبهة ليتأكد من الوضع هناك تلبية لأوامر جنراله بل يسره أن يأخذ الإفادات الضرورية من النقيب المساعد ميخائيلوف.. فمادامو لا يرونه فليس ثمة مغزى لأن يكون شجاعاً. فشجاعته «يومية».

وحين يلتقي في الخنادق مع ميخائيلوف تحت القذائف المتطايرة ويقرفص الأخير خائفاً أثر كل دوي، يبتسم كالوغين بهدوء وثقة.

وبعد انتهاء القتال يسخر كالوغين بحرص من خوف ميخائيلوف ليظهر أنه الشجاع الوحيد. أليس حرياً بكالوغين أن يكون شجاعاً.

لقد نجح في القتال أيضاً بالظهور «كما يجب وأكثر».

إن هذا النوع من الشجاعة وليد الخيلاء. وقد تحولت الآن من الرومانطيكية كما لدى روزينكرونتس إلى استعراضية. تنتظر الأوسمة والضجيج، والإحتفالات. إنها أكثر مرونة وقسوة من «شجاعة الجنتلمان الحسنى». إنها شجاعة الطباع الأنانية القوية. الطموحون المحبون ذواتهم يعرفون كيف ينالون ثمار النجاح. لقد تغير الواقع ولقد تغير بعض النبلاء معه: صاروا عمليين أكثر.

وهكذا هي حال النقيب الشجاع كالوغين.

* * * * *

أي جبان هو النقيب المساعد ميخائيلوف؟ لقد رسم تولستوي بمزيد من الدقة والعناية صورته.

«ضابط مشاة طويل محدودب قليلاً، ما أن يلبس قفازيه النظيفين اللذين حال بياضهما، حتى يخرج من بوابة أحد بيوت البحارة الصغار المتكومة على الجهة اليسرى من شارع «مورسكا» - البحارة - ثم يمضي صعداً نحو البولفار مفكراً ناظراً أمام رجليه. تعبير وجه هذا الضابط غير الجميل ينبيء عن محدودية ذكائه، ولكنه يدل أيضاً على فطنة وشرف وميل إلى الاحتشام. إنه رديء القوام جداً - طويل الساقين، أخرق الحركات، فكأنه خجول من حركته. يرتدي سترة أنيقة ومعطفاً رقيقاً، بنفسجياً غريباً بعض الشيء، تبدو من تحت حافتيه الأماميتين السلسلة الذهبية للساعة، لبنطلونه شدادتان تحت القدمين وهو نظيف. جزمته المدهونة تلمع على الرغم من تآكل كعبيها من الجانبين، ولكن ليس بهذه الأشياء وحدها التي لا توجد لدى ضابط مشاة عادي وإنما من كامل شخصيته تستطيع العين الخبيرة أن تميز أنه ليس ضابط مشاة عادياً تماماً».

من هذا الوصف الدقيق نستطيع أن نتصور مظهر البطل الخارجي وعلى الرغم من أن تأثير الوصف لا يكمن في طوله بمقدار ما يكمن في طاقته، نحس دقة التفاصيل. للوهلة الأولى لا تبدو أية أهمية محدودة، بالنسبة للقصة، للكعبين المتآكلين وللمعطف الذي حال لونه وغير ذلك، ولكنها ذات أهمية بالنسبة لطابع البطل، وخاصة للكشف عن مختلف أصناف الخيلاء، وتلك كما نعلم إحدى مهمات الكاتب. نحن نعرف أن النقيب ميخائيلوف ليس أرستقراطياً ولكنه ليس ضابط مشاة عادياً. كان فارساً وجاء إلى المشاة. وهذا يكشف بعض سمات طبع البطل. إنه لا يحس الارتياح وسط زملائه ضباط المشاة، كالنقيب أبجوغوف والملازم أول سوسليكوف ولكنه لا يملك القوة والجرأة ليدق درع الجماعات الأرستقراطية. إنه إنسان خجول منطو. وهو فوق ذلك ليس محدثاً لامعاً ولا يتبذل في علاقاته مع النساء. وهنا أيضاً يظهر خوفه. إنه يحمر دائماً حين يمر قرب نافذة جارته الحسناء.. كم من الإرادة كان يلزمه ليؤكد أمام كالوغين وأمام أصدقائه، إنه مضطر ليثبت بجسارة مع هذه الجارة نفسها!

والنقيب المساعد ميخائيلوف إنسان محدود، لا تمتد ذكرياته إلى أبعد من معسكر ريفي صغير. وهي مرتبطة برسالة تافهة طافحة بالأخطاء من صديقته الرومانطيكية. وأحلامه أيضاً محدودة. إنها طفولية وساذجة جداً.

وفوق ذلك فالنقيب المساعد غير واثق من نفسه، فهو مرتبك وحتى غير طموح. وهو لا يسعى ليلمع بالطرائف والملح، ولا يجيد إدارة حديث دنيوي وليس ذكياً، وهو يعرف ذلك جيداً. إنه خجول ككل المتواضعين. وستكون الحياة ثقيلة على ضابط كهذا لا يستطيع أن يكون جسوراً مع النساء ولا يمرح صاخباً. إن وضعه الاجتماعي قد نذره للعزلة والانفراد. إنه قبيح والمظهر الخارجي يؤثر دائماً على المشاعر.

وفوق كل ذلك فالنقيب المساعد ميخائيلوف يخاف. نحن نتذكر الأيقونات التي لا حصر لها التي يحملها في جيوب ستراته الداخلية، ونتذكر المرات التي لا حصر لها التي يرسم خلالها إشارة الصليب والصلوات التي يتلوها قبل الاشتراك في القتال، ونتذكر خوفه الخرافي من الأرقام وغير ذلك. الجبناء ميالون إلى الخرافة. وبطلنا خرافي. فهو لدى كل ذهاب إلى خط الجبهة يتيقن من أنه مقتول لا محالة. لكأن خوفاً مستديماً يشتعل في قلبه. وكما هي حال أغلبية الجبناء فإن ميخائيلوف متردد، يقرر بصعوبة ويأسف دائماً لاتخاذ القرار. وبكلمة، هو من هؤلاء الناس الذين اعتدنا أن ندعوهم ذوي الطباع الضعيفة. إنه إنسان ضعيف فعلاً. وهل ثمة أسوأ بالنسبة لقائد عسكري من عدم الحزم والتردد والجبن؟

كم من الصفات السلبية قد حشد الكاتب العظيم في بطله.. والنقيب المساعد ميخائيلوف يبدو للنظرة الأولى «بطلاً سلبياً ممتازاً».

* * * * *

فلنر من قرب إن كان النقيب المساعد ميخائيلوف بطلاً سلبياً.

فلنحاول أول الأمر أن نعرف إن كان فعلاً غير ودود، وإن كان يصدمنا بقلة حزمه ومحدوديته وخوفه وخزعبليته، وبرغبته في أن يعجب النبلاء ويصاحبهم.

سنحس مع الدهشة، على الرغم من كل شيء، على الرغم من باقة الصفات السلبية، أن بطل الكاتب الشاب هذا ليس لا يصدم وحسب، بل إنه على العكس من ذلك يجذبنا ويصبح قريباً منا. فعلى الرغم من دهاء الروي غير المتحيز نحس أن تولستوي ليس غير منحاز إليه. كل النغمات الأساسية وكل ألوان صورته تكاد تصيح: أي رجل بلا شخصية هو! ولكن ماوراء النص يقول شيئاً آخر: أي إنسان

محبب، ودود وجذاب هو! النقيب ميخائيلوف لا يوقظ لدينا الأسى ولا حتى التسامح. وأكثر من ذلك أننا نتتبع بسرور واعتداد هذا المقطع الوجيز من مصيره الحياتي.

أين يكمن السر ويتكون التناقض؟

إن أول ما يفجأ عيوننا هو أن النقيب المساعد ميخائيلوف لا يشبه أبطال القصة الآخرين، وأنه مختلف جداً عنهم، وأنه موجود ليكون نقيضهم.

فلنر أولاً ماهي أحلامه: هي في الواقع عبثية، ولكنها طفولية شجاعة وساذجة. ومن هذه السذاجة تتضوع الفتنة التي تجري دائماً في الصدق الإنساني. النقيب المساعد ساذج. ثمة شيء محبب في بساطته الروحية. الذكريات العاطفية عن المدينة الريفية الصغيرة الهادئة والرسالة المليئة بالأخطاء لا تنم عن التفاهة بل عن نقاء القلب.

في مساعي الضابط للاقتراب من الأرستقراطيين ثمة غرور دون ريب، ولكن كم يختلف هذا الغرور عن غرور كالوغين أو براسكوخين؟ إن فيه هذا الشيء الطفولي الساذج والبائس في الوقت ذاته. ذلك لأن الخجول يحتاج إلى جهود كبرى ليسوي المعارضة الداخلية التي هي صنو الخوف وليقترب من الناس، الذين يبدون له لامعين، بعيدي المنال، وقد تجاوزوه كثيراً. لم يستطع ميخائيلوف أبداً أن يكون وقحاً. ونوازع الغرور لديه هي ثمرة السذاجة الطفولية ذاتها.

وخوفه أيضاً وليد تواضعه الفطري المعروف. فالأكثر تواضعاً بين هؤلاء الضباط المقاتلين واللاهين هو النقيب المساعد ميخائيلوف. لم يتمظهر أبداً ولم يتحدث مطلقاً عن ذاته محاولاً أن يثمنها على حساب الآخرين. وهنا نصل إلى كنه طبعه. النقيب المساعد ميخائيلوف غير أناني وغير محب لذاته. وهو إنسان نظيف أخلاقياً، وحين تحدث تشيرنيشيفسكي عن ديالكتيك النفس لدى أبطال تولستوي توقف عند المشاعر الأخلاقية المميزة لهم. ميخائيلوف يحمل هذه المشاعر الأخلاقية. إنه أحد الأوائل في تلك السلسلة من أبطال تولستوي، ومن ثم دوستويفسكي الذين يعتبر النقاء الأخلاقي جوهرهم، والعفوية الطفولية والصدق الوسيلة الوحيدة التي يحتكون بواسطتها بمن يحيطون بهم.

ولكن تولستوي، في هذه القصة، معني بمسائل الشجاعة كما رأينا.

وقد رأينا من أي صنف هي شجاعة كالوغين وبيست وبراسكوخين. إنها ممتزجة لديهم بشتى أصناف الخيلاء غير الشريفة. وتولستوي في قصته «الهجوم» قد رسم صورة هي «بطل نقي». إنه النقيب خلوبوف. إليكم كيف يظهر أثناء القتال:

«في هيئة النقيب قليل جداً من الجندية، ولهذا فيها من الحقيقة والبساطة ما أذهلني. ولقد فكرت: هذا هو الشجاع الحق!

كان تماماً كما كنت أراه دائماً: الحركات الهادئة ذاتها، الصوت المتزن، ملامح طيبة القلب ذاتها لوجهه البسيط غير الجميل. في نظره فقط، الذي هو الآن أكثر بريقاً من المعتاد، يمكن أن يلحظ اهتمام الرجل، المشغول بهدوء بعمله. يسهل القول: «هو دائماً هكذا». كم لحظت من التلونات المختلفة لدى الآخرين: أحدهم يريد أن يظهر أكثر هدوءاً، آخر - أكثر فجاجة، ثالث - أكثر مرحاً، من المعتاد.. ويبدو على وجه النقيب أنه لا يعرف لماذا يجب أن يظهر بهذه الهيئة أو تلك».

ألم يذكركم ثبات النقيب خلوبوف أثناء القتال بمنظر النقيب توشين قرب بورودينو؟ ولكن شجاعة هذا الضابط الروسي العادي تذكر بلحظة أخرى، هي الأخرى من إبداعات تولستوي الباكرة: إنها صلاة الخرساء لدى موت الأم في «طفولة».. البساطة ذاتها ونقاء المشاعر، عدم الإشابة بأية أوصاف أخرى، وأخيراً انتفاء الخيلاء. وحين تكون المشاعر خلواً من الخيلاء فإن ذلك يدل على نكران الذات وعلى انتفاء الأنانية والغرور.

وبينما نرى النقيب خلوبوف أحادي المنحى من حيث الطبع فإن النقيب المساعد ميخائيلوف أكثر تعقيداً وأكثر امتاعاً. هو قبل كل شيء، يخاف. وقد تحدثنا حول عدم حزمه وتردده وأسفه على القرارات المتخذة. فلنتذكر كيف يأسف دائماً على ما أنجز: لقد ترك المعسكر وأتى إلى سيفاستوبول، وترك سلاح الفرسان ودخل «المشاة المغبرة» وقد ذهب إلى خط النار بطيبة خاطر، ولقد رجع إلى الوراء ليرى إن كان براسكوخين قد قتل، وغير ذلك.

كم يصعب على هذا الرجل أن يتخذ قراراً! إن كالوغين حين يقرر شيئاً يصل به إلى النهاية دون أن يلتفت إلى الوراء.

ميخائيلوف على العكس من ذلك: إنه يلتفت باستمرار إلى الوراء. يجبره الخوف على النظر إلى الأشياء من جميع الجوانب. فهو يتغلب على العديد من العثرات الداخلية.

ولكنه على الرغم من كل شيء، يغادر بطيبة خاطر، المدينة الصغيرة الهادئة ويذهب إلى سيفاستوبول. وهو بطيبة خاطر يترك سلاح الأرستقراطيين - الفرسان، وينتمي إلى «سلاح العامة» - المشاة. (وهذه ضربة قوية للخيلاء) ولماذا؟ إنه يأمل بسذاجة وخوف في أن يكافأ. ولكن السبب الأساسي الذي دفعه لاتخاذ قرار كهذا هو الشعور بالواجب. هذا الرجل يؤمن أن الضابط يجب أن يكون هناك، حيث يقاتل.

ويستمر سلوكه هذا بترابط منطقي. هو يعرف أن الملازم أول نيشيتشتسكي يتظاهر بالمرض، ويدعي، وعلى الرغم من ذلك يحل محله ويذهب إلى القتال لأنه يؤمن بأنه لا يجوز أن تبقى السرية دون ضابط. ولكنه لم يتخذ إطلاقاً القرار الذي يمليه عليه أقوى مشاعره: الخوف. وعلى العكس من ذلك فإن جميع قراراته قرارات رجل شجاع. إن سلوكه سلوك شجاع -.

حين أصيب براسكوخين لحظ ميخائيلوف غيابه. لم يكونا صديقين، فبراسكوخين يضمر اللامبالاة أو الهزء نحو ضابط المشاة البسيط ميخائيلوف، وكان بإمكان ميخائيلوف بكل هدوء ألا يهتم بمصير ذلك الرجل. وهذا لا يدخل حتى في نطاق مسؤوليته. ولكن ميخائيلوف اهتم بالأمر. بل وأكثر من ذلك قرر أنه لا يجوز ارسال أناس للبحث عنه.. فلقد سقط قتلى أثناء القتال، قتل من سلاح المدفعية وحده ٢٦ رجلاً. ولقد رأى ميخائيلوف أن من غير اللائق ارسال مرؤوسين من السرية للبحث عن براسكوخين. رأى من الأشرف أن يذهب بنفسه تحت النار. ولقد ذهب. حدث ذلك كله بعد أن عانى أهوال مواجهة الموت قرب القنبلة الدوارة. كم من الشجاعة تتطلب عودتك إلى هناك، إلى حيث كانت المصادفة وحدها هي التي أبقتك حياً؟ فكروا بالصدمة العصبية!

ميخائيلوف، فوق كل ذلك، مصاب بجرح في رأسه، كان بإمكانه أن يذهب إلى مركز التضميد طالباً استراحة. لقد تردد فيما يفعل، وعلى الرغم من عدم سيطرته على أعصابه لم يغادر اطلاقاً موقعه الميداني.

هذا الخائف لا يسعى لإخفاء خوفه، وليظهر أكثر شجاعة مما هو عليه. إنه يقرفص لدى كل رمي ويتلفت خائفاً، ولكنه بنقاء سريرة يحكي لكالوغين، ذلك الخصم، ماعاناه. (سيستخدم الشجاع اللامع فيما بعد، هذه الإفادات لصالحه).

لنتوقف عند اللحظة الشهيرة مع القنبلة، حين كانت تدور وقد استلقى قربها براسكوخين وميخائيلوف وراحا ينتظران انفجارها.

أول فكرة راودت براسكوخين، في هذه اللحظة الذروة، كانت وليدة الخيلاء: ألم تقع القنبلة بعيداً وليس من مبرر لاستلقائي؟ ألن يعزى ذلك للجبن؟ وحين لاحظ أن النقيب ميخائيلوف مستلق اطمأن براسكوخين. ومنذ تلك اللحظة كانت أفكار نقيب الفرسان تدور بسرعة دوران القنبلة دون أن تستطيع الإنفصال عن الخيلاء. (حتى أنه قد تذكر أنه مدين لميخائيلوف ببضع روبلات) ومع ذلك كان الشعور بالخطر، بالموت، الذي يفح قرب رأسه قد تشابك مع أفكار أخرى.

لقد جسد الكاتب العظيم بدقة وفطنة هذا اللقاء بين الموت والرجل المختال. وكم مرة سيرسم في إبداعه حوادث كهذه؟ سيشد الموت أنظاره كالمغناطيس.

ماذا كان يفعل ميخائيلوف في ذلك الوقت؟ كان هو الآخر ينتظر انفجار القنيلة، ولكنه كان يتحسر على الماضي دون انقطاع ويعد، فإن كانت القنبلة ستنفجر على عدد شفعي (زوجي) فهذا يعني أنه سيبقى حياً. ثم يتغلب تدريجياً على خوفه ويستعد إلى الذهاب «إلى هناك، إلى الطرف الآخر». وحين انفجرت القنبلة أحس النقيب المساعد أنه مصاب في رأسه، وكان على ثقة تامة من أنه هالك لا محالة، فراح ينتظر الموت بسكون وتسليم. ولكنه حين أدرك أنه جريح لا أكثر، استدار وهو الشاب نحو الحياة برغبة. وهذا أحد اللقاءات البطولية الأولى مع الموت في إبداع تولستوي. كم يختلف عن لقاء الأمير أندريه البطولي مع الموت؟

هكذا تصرف النقيب المساعد ميخائيلوف.

فلنقرن هذا التصرف بخصائص طبع البطل الأخرى.

هو، أولاً، قبيح. لماذا صوره الكاتب هكذا؟ لأن الناس الجميلين أكثر خيلاء، ومحبون لذواتهم ومفرطو الثقة بأنفسهم. الجميل مغرور ولا يكون متواضعاً إلا فيما ندر. الجميلون يموتون بمزيد من المشقة ولا يحبون التضحية. (كل شيء متعلق، طبعاً بالحادث المحدد).

ولكن لماذا أظهر الكاتب أن ميخائيلوف غير ذي ميزات عقلية لامعة؟ ذلك يعود للسبب ذاته. فالأذكياء جداً والمثقفون يظنون أنهم فائقو القيمة، ويؤمنون أن عليهم أداء رسالة كبرى، ولهذا فهم أقل ميلاً للتضحية بالنفس. إن طموحهم قوي جداً، والطموحون يموتون بمشقة. فهل نتذكر «ملاحظات» زخاري ستويانوف؟

وهنا نصل إلى مسألة التواضع. ميخائيلوف غير محب لذاته، وهو الأكثر بعداً، بين جميع أبطال القصة، عن الخيلاء والغرور.

النقيب المساعد ميخائيلوف لم يفكر إطلاقاً في أنه أنجز أي عمل بطولي. إنه، على العكس من ذلك، يسعى ببساطة لأداء واجبه وهو مقتنع من انه لم يؤده جيداً. وهو يرى مع الآخرين أنه يخاف.

إن ميخائيلوف هو، من حيث الطابع والنموذج الاجتماعي، نقيض كالوغين والشجعان الآخرين في القصة. وهو في الجوهر البطل الحق، وقد يكون البطل الوحيد. ذلك لأن شجاعة كالوغين وليدة حب الذات بينما شجاعة ميخائيلوف هي وليدة نكران الذات. وفي أغلب الأحيان يكون الخجولون أجدر كثيراً بأكبر البطولة من الحازمين الطموحين محبي الذات. وهذا بالضبط مايريد تأكيده تولستوي. لدى النقيب ميخائيلوف نقاء داخلي وهذا غير موجود لدى الكالوغيين. هو ليس شجاعاً من نوع النقيب خلوبوف. إنه لا يعرف حميا الشجاعة مثله في القتال ولكنه ليس أسوأ منه في أداء واجبه. وبينما نرى، لدى خلوبوف وتوشين وغيرهما، أن أعظم المشاعر بسيطة وصامتة فإننا نرى لدى ميخائيلوف أن الشجاعة الصامتة والمثال النابليوني «شجاعة الليل» (وردت بالفرنسية) قد يولدا فقط من الشعور العميق بالواجب. إن نور الوطنية يضفي الجمال على وجه النقيب المساعد ميخائيلوف. فكأنما «شجاعته الليلية» النابعة من

الخوف مفعمة بالفتنة الشاعرية. إنها تجتاز درباً معقداً متناقضاً في نفس البطل ولكنها لا تفقد نضارتها.

درب الشجاعة المتناقض هذا حوّل ميخائيلوف من إنسان مزعج يخاف إلى نموذج دراماتيكي معقد. إن التعارض الداخلي الذي يتم حسمه أمر هام للأخلاق وللأدب. وهذا الصراع الداخلي بالذات لدى ميخائيلوف هو الأكثر امتاعاً. فمن خلاله عبر إلى المأثرة. إن سياط الطموح لدى كالوغين قد أوقفت وحش الخوف الضاري. ولكن هذا الماكر قد يثب كل لحظة إلى عنقه. أما النقيب المساعد ميخائيلوف فهو ملتحم في عراك دائم مع الخوف. ولكنه لا يفلته من يديه. لا أحد يرتاب في هذا الصراع العنيف. وكما يحصل للنماذج النبيلة من الذين لا يحبون ذواتهم فإن الخوف يطفو على السطح وتختبئ الشجاعة في الداخل. ولكن نفسها العميق يفعم الصورة بالقوة.

من الصعب أن نلتقي بشجاعٍ شبيه به في الأدب. فإذا لم يكن الأكثر رجولة، والأكثر إلهاماً، والأكثر تمجيداً، فإنه من بين الأكثر تواضعاً والأكثر عفوية، والأحب من الشجعان.

إن همنغواي في «تلال أفريقيا الخضر» قد تحدث حول «أقاصيص سيفاستوبول» لتولستوي «هذا الكتاب الفتي جداً» (أرنست همنغواي - اعمال مختارة - المجلد الثاني ص٢٥٢). وهذا صحيح. إن «أقاصيص سيفاستوبول» إبداع شاب لكاتب شاب ولكنها في الوقت نفسه عمل إبداعي ناضج.

الشباب يتدفق من حسارة الكشف، من شجاعة المبدع الناشئ التي أبداها في بساطة الروي المتناهية، من نضارة الملاحظة، ومن توهج الصور ومن الحيوية الصاخبة المتوترة.

والنضج يسيل من عمق النماذج، من المهارة التي تخفي التعقيد العظيم وراء البساطة الظاهرة، من عمق التفاصيل النفسية ودقتها. وثمة شيء آخر في هذه القصة ليس شبابياً.. إنها عمل ابداعي مؤس.

فكأنما وراء الموسيقا العسكرية المدوية التي يرتعش رنينها فوق هدوء الروي تكمن سخرية أو قد يكون ذلك أسى. ماهي خاتمة القصة؟

هاهي ذي أيضاً موجة لامعة من الضباط الذين يسيرون راضين فخورين على البوليفار المضاء بنور الشمس. إننا نعرفهم. هؤلاء هم الشجعان المحتالون الذين يستطيعون الإستفادة من نتائج القتال. هؤلاء هم الكالوغيون الذين يحيلون قطرات دماء الأبطال المسفوحة إلى أوسمة ورتب، الذين يعرفون كيف يصنعون من مأثرة الشعب درجة على طريق احترافهم، الذين يصوغون من مجد القتلى سككاً حديدية لحياة مريحة هانئة.

الشجعان المحتالون العمليون يحتفلون. تعزف من أجلهم موسيقا عسكرية. ومن أجلهم تطلق المدافع وصواريخ القنابل المضيئة.

هنا، في معرض الخيلاء هذا، نرى من جديد النقيب المساعد ميخائيلوف. إنه وحيد، منزعج، خائف. ضمادة رأسه لا تدعه يستكين: «أليس مصاباً بجرح طفيف»!.

كالوغين وميخائيلوف يلتقيان من جديد. ثمة رنين مأساوي وراء الجملة الساخرة الجريئة التي رماها كالوغين إلى أصدقائه بالفرنسية: «في أية حال رأيته أمس تحت النار!».

الخيلاء المتغطرسة تتباهى! الضابط مساعد القائد كالوغين شجاع.

ضابط المشاة المقاتل ميخائيلوف جبان.

الحرم

أو ولادة الماثرة

إن أهم ميزات إبداع كوبرين هو ارتباطه بحياة الجيش الروسي في نهاية القرن الفائت. لقد رأى الإنضباط الصارم الحازم للجندية حينذاك وصوره فنياً، ذلك الانضباط الذي يبلد المشاعر والأذهان، ويجعل نفوس البشر جافة ومستوية مثل أرض الثكنات. لقد أظهر لألوف القراء القوة الأزلية لسلك الجندية، حينذاك، الذي يحول القادة تدريجياً إلى طغاة، ويحول المرؤوسين إلى منفذين آليين. لقد تسلل إلى ماوراء الرتب الذهبية ولما يدعى فضائل الضباط ورأى كيف يدب النفاق والمداراة والحسد.

هذا الضابط الروسي الملكي الهادئ المتواضع كان مسبوكاً من المعدن النبيل ذاته، ولكنه ما كان يلمع مثل الديسمبريين «الرجال الفولاذيين الذين أرضعتهم الذئبة» حسب قول هيرتسن عنهم. ولقد استطاع كوبرين أن يزيح عن منكبيه الضعيفين كل ثقل الكاديت وتربية اليونكر، وضيق الحياة في وظيفة ريفية، وآثار الانضباط، وأن يتمرد..

ثمة لحظة تحول قاسية في حياة الكاتب: في عام ١٨٩٣، حين رسب في امتحان الدخول إلى كلية الأركان العامة في بيتربورغ، قرر أن يترك الجيش. لم يكن لدى الشاب ريع ولا اختصاص. لقد أمضى حياته في مأوى للأيتام وفي الثكنات، وقد ظل طوال الحياة يتعلم الانضباط والطاعة وفجأة يحس الضابط بأنه لا يستطيع احتمال المزيد، وأن «القشور» المتبقية ثقيلة كالرصاص، وأن الهواء لا يكفيه في رحاب الثكنات. وعلى الرغم من الحياة الوادعة، والمستقبل المضمون،

والمعاطف الجميلة، واحتفالات الرقص التنكري التي تقيمها الحاميات، كان عليه أن يترك ذلك كله، لكي يجد جوهره الحقيقي.

نحن نرى كيف انطلق هذا «الفرخ البط الروسي القبيح» على دروب وطنه غير المتناهية، مقاسياً، مناضلاً، جائعاً، ولكنه يحس في روحه اصطفاق الأجنحة النمية. وتولد الأعمال الأدبية، عملاً إثر آخر، تلك الأعمال التي سيمكث بعضها إلى الأبد في الأدب الروسي.

وليس كوبرين بين الكتاب الروس العظماء. ولا يمكن وضع اسمه في صف واحد مع اسمي تشيخوف وغوركي اللذين صادقهما. ولكنه كاتب كبير وأحد أولئك المبدعين الذين رسخوا خط الواقعية الروسية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. لقد أثر على دائرة ضخمة من القراء. وقد أصبحت روايته «المبارزة» التي كتبها بعد الحرب الروسية اليابانية أشهر عمل إبداعي في روسيا.

إن طريق حياة كوبرين وإبداعه كما هو معروف، شديد التناقض، وكثير الإلتواءات. وسيجد فيه مؤرخو الأدب الأنقياء آثاماً تتراوح مابين الليبرالية حتى الشوفينية ومابين الإنسانية المطلقة وحتى الثورة المضادة. ومع ذلك فإن إبداع كوبرين، في أساسه، وفي قسمه الأجمل مرتبط بشجاعة بحياة الشعب. إنه أحد المبدعين الشرفاء، جميل، ممتع وكاتب هام.

لهذا الإنسان المتواضع، الذي كان جندياً ولم يفقد وجهه الإبداعي، لهذا الضابط الملكي، الذي يجري في عروقه دم ليرمنتوف المتمرد، لهذا القاص الغنائي، مدين أدبنا أيضاً بالشيء الكثير. لم يكتب عن الحرب التحريرية في سكوبيليف وحسب، بل وألهم القصص الحربية للكاتب غ. ب. ستاماتوف (ثمة الكثير من التشابه في المصير الحياتي والإبداعي للكاتبين). لقد ظهرت ابداعات كوبرين سريعاً بيننا وكشفت أجزاء مما يقف وراء واجهات الأندية العسكرية الجميلة.

وثمة قبل كوبرين كتاب مثل ليف تولستوي قد عروا بشجاعة التفاهة والبدائية في الجيش حينئذ. ولكن كوبرين أظهر كيف تولد في ذلك الجيش، بين هؤلاء «الضباط الشجعان والجنود» بطولة جديدة. ليست بطولة «هورا المخيفة» ولا «طعنات الحراب الخاطفة» وإنما هي من نوع آخر. إنها بطولة معنوية للتغلب

على تقاليد الطاعة والخضوع الأزلية، وللطموح إلى التفكير باستقلال. وبوعي وحميا داخلية، بانفعال وغنائية يحكي هذا الضابط حول ظهور روح ثورية جديدة في أبنية الثكنات القديمة الرمادية وحول قوة الأدب الروسي الذي يشبه اخضرار الربيع الذي يحل محل أكوام حجارة نظام الانضباط الثقيلة ويزهر بوفرة لا تقهر.

هنا القوة الحقيقية للكاتب آ. ى. كوبرين. إنه شاعر هذه البطولة الجديدة، التي تتوقد بمزيد من الاندفاع، على الرغم من انها غير مرئية، وراء الصخب الاحتفالي للموسيقا العسكرية وتماوج الرايات الحربية.

وثمة بطل للكاتب هو من بين أمتع وجوهه التي أبدعها ويعبر تماماً عن كينونته المدنية والأدبية. ولكن هذا البطل ليس جندياً ولا يرتدي معطفاً عسكرياً.. إنه متلفع.. بمسوح. إنه الشماس أوليمبي من القصة الصغيرة «الحرم».

* * * * *

نشرت القصة أول مرة في مجلة «ارغوس» عام ١٩١٣. وهي مرتبطة بالحرم المشهور الذي فرضته الكنيسة الروسية على تولستوي بسبب كتاباته «الهرطيقية» واعتبرت القصة سخرية من الكنيسة فمنعت وأتلف عدد «ارغوس».

ولكن «الحرم» ليست مجرد سخرية عادية مرتبطة بحادثة مشهورة. بل على العكس من ذلك - وكما هي الحال مع كبار المبدعين - كان الحرم سبباً ملموساً أتاح للكاتب أن يعطي عملاً إبداعياً قوياً ذا رنين عام ومحتوى فلسفي وشعري كامن وراء النص.

بماذا تتمثل القصة؟ إن هيكلها بسيط: ينبغي على الشماس أوليمبي أن يتلو في صلاة القداس الحرم الكنسي على «الملحد» تولستوي. ولكنه كان قد قرأ له قبل ذلك «القوزاق». ولقد أثر فيه هذا العمل الأدبي حتى أن الشماس رتل بدلاً من الحرم ترنيمة للطوبى هي «لأعوام كثيرة» ثم طرد من سلك الكهنة.

تلك هي القصة. من هم أبطالها؟ إنهما الشماس وليف تولستوي، وثمة إلى جانبهما أبطال من الدرجة الثانية: زوجة الشماس والمطرانية، وجوقة الأطفال.

فلنتفحص هؤلاء الأبطال. الأول بينهم هو ليف تولستوي. يظهر في القصة في

شخصيتين. أولاهما شخصية النبيل، الملاك تولستوي، الذي صار هرطقياً وتمرد ضد الله. والشخصية الثانية هي شخصية الكاتب ليف تولستوي الذي يدوي مجده في جميع أرجاء العالم. وكوبرين، مثله مثل بقية زملائه وأصدقائه من تشيخوف إلى كورولينكو ومن غوركي إلى بونين يعظم تولستوي. فهو لديهم ليس تجسيداً للأدب الحقيقي وحسب بل ولأجمل ما في روح الأدب الروسي أيضاً. كانوا يشعرون أن - تولستوي الغني قد رجّ روسيا الهرمة المحتضرة. ولكأن الأدب الروسي، هذا الأدب النبيل العظيم، الممتلئ بأسمى الجمال الأخلاقي، الذي تطمح إليه النفس البشرية، قد تركز في طلعة هذا الشيخ الجبار، الخارج إلى الصراع مع السلطة الحكومية والقوى المعادية الأخرى التي تؤازرها. ينبغي أن نقرأ بأي زهو قد كتب حينذاك جميع الكتاب التقدميين حول تولستوي.. وأن نتذكر مثلاً مقالة كوبرين: كيف رأيت تولستوي في السفينة «القديس نيقولاي» وحتى في اسم السفينة قصد الكاتب إلى رمز ما: «القديس نيقولاي» فليس ثمة قديسون حيث يكون ليف نيقولا ييفيتش.

ولقد انتصب، في الواقع، ضد تولستوي كل «روسيا المظلمة» وفي المقام الأول المجمع المقدس بنبيه «المشهور» بوبيد ونوستسف. (لقد سادت روحه المجمع طويلاً بعد وفاته). إن الدوغمائية وعدم الواقعية تولدان ارتياباً حاداً مضطرباً وقاسياً. لقد احتملت الكنيسة الروسية المجيدة طويلاً كلمات الكاتب المتمردة. ولقد سمح لنفسه بالتدخل حتى في الطقوس، ورفض «الأسرار المقدسة». ونحن لن نستقصي العلاقة مابين تولستوي والكنيسة. ما يهمنا هو الحرم. فبعد أن حاربت الكاتب بالأوامر والخطب، والتخويف ظهرت الكنيسة عاجزة. ولم تبق لديها سوى وسيلة واحدة أخيرة هي: الحرم. والكنيسة تضعه ضد من لا تستطيع ارشادهم، ضد من تبدو أمامهم عاجزة، ضد أكبر «الهراطقة» العصاة، المارقين المرتدين، وأشدهم خطراً. وهناك أسماء مثل تيموشكا أكودينوف، شينكا رازين، ايفاشكو مازيبو، اميلكو بوغاتشوف وغيرهم. إن كلمات الحرم غير طافحة بالإهانات والتخويف. إنها مجرد لعن. وفي هذا تكمن قوتها.

ولكي نفهم القصة ونتذوقها يجب أن نفهم ونحس طقس الحرم. لقد وصفه الكاتب بصدق وقوة. فخلال طوافه الذي لا ينتهي عبر روسيا، ومن بين العديد

من الحرف، التي احترفها كان كوبرين مساعد مرتل في كنيسة ريفية. ولم يتعرّف إلى روح العقيدة الروسية فحسب بل خبر دقائق الطقوس الكنسية أيضاً.

نحن نعرف قوة الطقوس وتأثيرها على الخيال الإنساني. ولقد أتيح للكاتب أن يرى في الجيش تكسير الرتب والقتال بالعصي، هذا القتال الذي وصفه في قصة «تحقيق» (هذا الوصف مع وصف تولستوي في قصة «بعد الرقص التنكري» هما الأقوى في الأدب الروسي). والنوعية الكبيرة من الناس الذين يظهرون جدية متجهمة «لشخصيات فعالة» ووضعية احتفالية والمظاهر المعقدة للشعائر، والطنين والتأثرات الملونة، واندفاع المدانين - كل هذا يترك انطباعاً لا ينسى.

ولكن طقوس الكنيسة أوفر وأكثر إيحاء. تلك الثريات والقناديل، وترتيل الكهنة المتناغم الممطوط، وترديدات الجوقة، والأساقفة بالتيجان الذهبية والصولجانات، وكل الأسقفية السماوية والأرضية، التي تتبع التصرف، كل ذلك يرهب المشاهدين. ومن المعتاد أن يتلى الحرم في نهاية القداس كي يزداد توتر المصلين، الذين ينتظرونه مرتعدين رعباً. وحين تحين، أخيراً، تلك اللحظة ويبدأ الكاهن المكلف باعداد كلمات اللعنة وسط البريق والذهب، وبشمعة منكسة إلى الأسفل، ثم يصرخ بصوت قوي مجلجل بذلك «الحرم، م، م» فيحسه المصلون شيئاً رهيباً، ولعنة تستمر حتى بعد الموت.

تتدخل هنا قوة التقاليد، وقوة اعتياد الناس الأزلي أن يخدموا وأن يؤمنوا. ومنذ قرون قد لعن الأكابر من الناس «العصاة والكفرة» ولدى كل حرم جديد يعددون أسماءهم. ذلك لأن الكنيسة لا تمزح. طقوسها مرتبطة بالماضي والمستقبل، بالأزل، وسيبقى اسم الملعون يذكر إلى أبد الدهر ببريق متجهم قاتم. وسيبقى دائماً نسيباً لهرطيق كافر وملحد، وسيدخل ضمن شعائر الكنيسة مع تلك اللعنة القديمة التي ترتل باللغة السلافية القديمة.

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كان الحرم قد عاش زمنه. وثمة ماهو هزلي في محاولة المجمع المقدس أن يلعن (يحرم) تولستوي. وهذا ما يبدو للنظرة الأولى. فقوة الكنيسة ماتزال كبيرة. وتأثيرها جبار. وينبغي أن تضرب بهذه المطرقة القديمة رأس الكاتب. وثمة ماهو دقيق هنا وقد أمسكه كوبرين. فالحرم

ليس موجهاً ضد الكاتب ليف تولستوي. فالكنيسة لا تريد أن تأبه بالكاتب. الحرم موجه ضد السيد الملاّك ليف تولستوي «هذا الملاك، هذا الكونت الأرستقراطي، نبتة الجنس العريق، قد تحول عن جماعته وانتسب إلى إيفاشكو مازبوواميل بوغاتشوف. والكنيسة تضربه هو. لقد أغضبها هذا الهرطيق. وهي أول مرة يضع المجمع الروسي المقدس الحرم على رجل يتمرد دون سلاح في يده مثل بوغاتشوف، وبلا دوغمات تعصبية على شفتيه كالكاهن أفاكوم، وإنما تمرد بالكلمة الحية».

وبهذا الحرم، بهذا السلاح الأخير الأخطر، كأنما تدعو الكنيسة إلى الصراع المميت عدوها الكبير ليف تولستوي من أجل كسب فكر الأرثوذكسيين. ولكسب قلوب الروس، ولإنقاذ هيبتها.

ونرى عظمة المشهد: تقف الكنيسة الأرثوذكسية بكل جبروتها الأبدي، والكاتب أحدهما ضد الآخر.

كلمات اللعنة القديمة ستنتقل مثل موجة ما من كنيسة إلى كنيسة متوغلة عبر روسيا الشاسعة. تحت رنين أجراس الكرملين، تحت قبة مجمع ايساكييف، وفي دير كييف الكبير، حول الأنهار الكبيرة، وفي كنائس القرى الصغيرة وفي الأديرة القائمة على سلاسل الأورال، سيتوغل الحرم على الهرطيق الملاّك. وسيترجع صدى آلاف الأصوات باللعنة.

وضد هذا الجيش الكنسي كله يقف شيخ هرم وحيداً منفرداً. ولكن تقف إلى جانبه «حرب وسلام» و«آنا كارنينا» و«أقاصيص سيفاستوبول» و«القوزاق» وعدد لا يحصى من الأبطال الذين يطوفون بين الناس. في مواجهة الكاتدرائيات المذهبة ترفع المكتبات الصغيرة المتداعية التي تغطي روسيا كالشبكة. وفي مواجهة الكلمات الكنسية السلافية القديمة تنبع الكلمة الحية جبارة كالفولغا.

وحول هذا الصراع تكلمت خلفية قصة كوبرين «الحرم».. وأن نبحث عن المغزى الساخر فيها فقط، كما فعل بعض الأدباء فهذا يعني إهانة للعمل. ينبغي أن نحس قوتها الدرماتيكية وتعقيدها الداخلي.

هذه القصة مديحة للأدب، اكتسبت قوة واقعية في ذلك الزمن، وهي تقريظ

لتولستوي. وإلى جانب مقالة غوركي ومقالات لينين نجح كوبرين كأحسن مايكون النجاح في التعبير عن أهمية الكاتب العظيم الحقيقية.

* * * * *

البطل الرئيسي «للحرم» هو الشماس أوليمبي. وهو يتحرك بحيوية. ولقد صور الكاتب بطله بمزيد من الدقة والاستقامة.

فلنر أي رجل هو هذا الإنسان. هو قبل كل شيء ممتلئ طاقة وحيوية: طويل، ضخم، وقد وُهِبَ قوة جسدية كبيرة. إنه لا يعرف أين يصرف هذه القوة ويجب أن يقطع الحطب لينجز عملاً جسدياً.

وكما هي الحال في أغلب الرجال الأقوياء حقاً، فإن الشماس طيب، ولين العريكة. فهو يحمل ذلك التسامح السمح الذي يكون أحياناً فطرياً لدى الأقوياء تجاه الضعفاء. طيبة الضعفاء قانون لأنها بحكم الضرورة. ولكن طيبة الأقوياء تكشف طبعهم. يستطيع الطيبون حقاً أن يصبحوا لامعين، ولكنهم لا يصيرون أقزاماً حتى في الحكايات. ولقد رسم الكاتب عن إدراك قوة بطله الجسدية والمعنوية كما رسم طيبته.

هذا الرجل يحب الحياة، والطبيعة. وهو يستطيع أن يشرب ويمرح ويفرح. لا أثر للتنسك لديه. وهو في الوقت نفسه طيب بسيط وساذج. ماهو بالكاهن المتعلم وليس بالمثقف. تقضم روحه التنظيرات ولا التفلسف ولا تكمن فيه الطموحات إلى البطولة وليس بميال إلى التعصب. فالشماس رجل روسي عادي تماماً.

ولكن ثمة شيء فيه يميزه عن الآخرين: لقد أصبح معروفاً بصوته الجميل لدى إقامة القداس الإلهي وكلل بالفخر في البلدة الصغيرة. الشماس يحب أن يرتل وينفعل انفعالاً حقيقياً لدى كل ظهور أمام الجمهور. وصوته ككل كيانه الجسدي، جبار. وحين يرتل يجعل شعل الشموع ترتعش ويملأ الكاتدرائية الكبيرة بأمواج «هليلوياه» المرنانة.

وكما سنرى فإن ميزة الشماس هذه ليست من قبيل المصادفة. إنها مرتبطة منطقياً بطبعه. فطبيعة هذا الرجل طبيعة فنية. فهو يستطيع الإستغناء بإطمئنان عن

بعض التفصيلات الصغيرة التي لا تحصى للقداس الكنسي، ولكنه لا يقوى على العيش بلا تراتيله، من دون سكب صوته حراً فوق الصمت المطبق، وبلا هتاف إعجاب المستمعين.

لقد رسم الكاتب باقتضاب وبلا تحليل عميق خطوط محيط الطبع، ولكنها قد رسمت بيد خبيرة واثقة. وهي مرتبطة عميقاً مع الفكرة الأساسية للعمل.

الشماس أوليمبي متزوج من امرأة ضئيلة، عاقر وجافة وحقود، ولقد أصبحت طاغية على العملاق الطيب. كانت مربية في مدرسة الدير، جشعة محبة للشهرة، متشربة بضيق الأفق ولا تستطيع أن تفهم لا طيبة زوجها ولا اندفاعه الفني.

الرئيس المباشر للشماس اسقف شيخ جف لطول الخدمة، قد وجد تطبيقاً لطموحه في الحفاظ المتحذلق والتفسير الضيق لتوافه الإجراءات الكنسية.. لقد اشترطت التعاليمية وجود الشكلانية واتحدتا معاً لدى هذا الرجل.

وكان الشماس أوليمبي مضطراً للعيش مع أناس كهذين.

ولقد عاش هذا الشماس الطيب بهدوء وسكون وسلام.. ولكن هاهو يحصل على أعمال تولستوي مصادفة. وهاهي «القوزاق» والقصة تؤكد على أنه حصل عليها مصادفة. والأمر كذلك. لأن الناس ذوي المسوح والأنماط ماكانوا يقرأون في ذلك الزمن، ومن ناحية أخرى فإن الإختصاصات التي تلعب فيها الطقوس دوراً كبيراً كانت أكثر غربة عن الإبداع. ولكن وراء الحادثة المحددة ظهر على الفور ماهو عام: لقد تقدمت أعمال الكاتب العظيم متوغلة ولا يستطيع شيء إيقاف مسيرتها المظفرة.

ولماذا وقعت «القوزاق» بالذات بين يدي الشماس؟ إن هذا العمل الأدبي، الذي يحبه كوبرين كثيراً، هو، كما هو معروف، ممتلئ بالجمال الشعري، إلى تصوير للطبيعة ولليالي تلك المدارج التي لا تنسى، إلى وصف للبسطاء، للأقوياء الإنسانيين من البشر، للشجعان وكبار النفوس.

إنسان لم يتعامل حتى الآن إلا مع الكتب الكنسية، مع «علم» تحول إلى دوغمائية، وقتله التفسير المدرسي الميت، يلتقي فجأة مع الكلمة الحية. هذا الشماس

قوي ومستقيم، وقد اكتشف في أبطال الرواية جزءاً من نفسه، وجزءاً مما يثيره بأسى. وهذه الرواية بالذات تستجيب على أحسن وجه لطبع البطل. (لم يؤثر مجد تولستوي في الشماس بل أثر فيه عمله الإبداعي - وهذا أحد التفاصيل التي لها مغزى كبير).

لم يشأ كوبرين أن يظهر بالتفصيل ماحدث في نفس أوليمبي. ولكننا نستطيع أن نتصور كيف أن الرجل الطيب المستقيم قد استشعر بجميع حواسه جمال ليلة الصيف وعبق النسيم، ورعب الفراشة التي تطير نحو الشعلة. خلف الكلمات البسيطة التي تبدو عادية أحس الأرج الشعري والحب العظيم للإنسان.

أعيروا انتباهكم إلى أن الكاتب لم يتخذ بطلاً له عالماً روحياً يعاني عذابات روحية عميقة في سبيل قبول الجوهر الأخلاقي لتعاليم تولستوي. ولم يتخذ بطلاً له مثقفاً من أنصار تولستوي يحب أن ينجز مأثرة تجاه معلمه. فالمؤلف لم يتحدث عامة، حول القوة في تعاليم تولستوي وإنما تحدث حول قوة كلمته الفنية.

وهذا أمر مدروس جيداً وبعمق. فتعاليم تولستوي، في حد ذاتها غير مؤهلة لأن تولد بطولة. وحتى تولستوي نفسه، على الرغم من طموحه في القسم الثاني من حياته، لم يستطع أن يصير بطلاً.

ومن ناحية أخرى، فإن أنصار تولستوي المتفلسفين، المثقفين والليبراليين، الذين أنفقوا طاقتهم المعنوية في مجادلات لا حصر لها، أخذوا بصعوبة قضية البطولة والتضحية الحقة. وحتى لو أتوا إليه فإنهم كانوا يفكرون بأنفسهم أكثر ما يفكرون، وبالإنطباع الذي يخلفونه.

إن الناس الأقوياء المستقيمين الحيويين كالشماس يتذوقون الأدب بأقصى حد من العفوية والصدق. وحين يلتقون به، وهذا يتأخر عادة، يتقبلونه كاكتشاف ويحترمونه مدى الحياة. احترام أناس كهؤلاء يكون، أحياناً، أكثر عفوية وصدقاً من احترام المتأدبين المستقطر من حب الظهور الذاتي..

والمسألة أكثر تعقيداً لدى الشماس أوليمبي. لقد عاش كل عمره وسط السفسطائية الكنسية. فهو قد مرن هنا ذاكرته القوية كجسده. وفجأة وسط غابات الدوغمات الجليدية والقواعد الكنسية وتفسيراتها غير المتناهية، التي تحولت إلى «علم» تندفع كأنفاس الربيع كلمات من رواية «القوزاق». وهاهو ذا الجليد

يشرع في الذوبان، وتحيا الغابة، تمتلئ بالأرج، وتندفع السيول نحو السهول ويصبح كل شيء نضراً مبهجاً.

نفس الشماس العفوية غير مسممة بدوغمائية الكنيسة. ولم تتوغل السفسطائية عميقاً فيها. لقد نجحت في أن تلفها بشبكة استطاعت الصور القوية أن تمزقها بسهولة. لم يقاوم الشماس. على العكس، لقد فرح صادقاً بالعمل الإبداعي، كما يستطيع أن يفرح صادقاً بالحياة.

لا يستطيع كل كاتب أن يحدث «أعجوبة» كهذه. ولا يستطيع كل قارئ أن يحس الأدب بعمق وصدق. لقد تقابل الشماس أوليمبي وليف تولستوي بسعادة.

ونحس بعمق ميزة الكلمة الحية الأولى: تخترق تلقائياً درع الدوغمات وقصور التفكير الذي كدسته القرون في بعض العقول. وهكذا كانت اللحظة التاريخية المحددة. فالأدب، بفضل نمو القوى الاجتماعية قد هيمن على روسيا. إنه الأدب الحقيقي الذي عاش وعانى.

* * * * *

باقتضاب وصف الكاتب الرؤية في جو الحدث. ولكنه تتبع القداس الكنسي مفصلاً بعناية. فكأننا نرى كيف اصطف المصلون والأسقف الغاضب الحاقد الذي يتتبع دقة أداء القداس، وزوجة الشماس التي تحضر بقلق كل قداس، ثم أخيراً أوليمبي الضخم المهيب.

إنه ينفعل قبل كل ترتيل مثله مثل كل فنان، إنه لا يفكر بأي شيء سوى بالطريقة التي سيرن بها صوته ويترجع بين الناس، ذلك لأن التنافس ظاهر للعيان مابين الشماس المرتل والموسيقي المختص مدير الجوقة الذي يبدو مظللاً بمجد هذه «الهواية». وكما يحدث في مثل هذه الحال فإن الموهبة القوية تطغى وتجر خلفها المختص غير الموهوب سريع الغضب. والشماس مقتنع بأنه سينتصر هذه المرة. إنه ممتلئ بارتعاش الفرح لشعوره بقوته. وسيرن صوته الآن حراً رخيماً وسيهيمن على المستمعين.

ولكن، هاهي ملحوظة الأسقف حول الحرم تصل. هنا لحظة التحول، والعقدة الدرامية للعمل الإبداعي. ماذا حدث في نفس الشماس أوليمبي الساذجة المستقيمة الصريحة؟ لقد رسم الكاتب الوقائع الخارجية فقط: تلا الشماس أسماء الهراطقة

والملحدين والمتمردين وأعداء القيصر واحداً فواحداً. وعند تلاوة كل اسم كانت ترن كلمات اللعنة. ولكن هؤلاء الناس أموات منذ زمن بعيد. ولقد اعتادت الكنيسة على لعنهم. ولقد اعتاد الشماس أيضاً على أن يلعنهم.

وشيئاً فشيئاً راح يقترب اسم الملحد والهرطيق الجديد.

«فليمجدك كهنتك أيها الرب إلهنا، وليلعن الملعون الملحد المارق من إيمان المسيح المهذار الرافض للأسرار المقدسة السيد الملاّك ليف تولستوي، باسمك أيها الأب والابن والروح القدس».

يجب أن تتلى هذه الكلمات في الكنيسة الساكنة من قبل رئيس الشمامسة الذي يعتلي منبر الوعظ. في هذه اللحظة أظهر كوبرين رعب بطله. «أحس أوليمبي فجأة، أن شعر رأسه قد انتصب في مختلف الاتجاهات وأصبح ثقيلاً وصلباً كأسلاك من الفولاذ. وفي اللحظة ذاتها، وبوضوح غريب سبحت كلمات رواية الأمس الرائعة..».

وتذكر الشماس الفراشة التي تطير نحو الشعلة والتي أبعدتها عنها الأصابع الحانية برفق وعناية.

في ذلك الوقت كانت الشفتان تتلوان بقوة وجلجلة كلمات اللعنة مصحوبة بأسماء «الكاهن السابق نيكيتا وسيرجي الأسود وسافاتيي ودوروفيي وغافريل الذين شتموا جميعاً الأسرار المقدسة ورفضوا الطاعة.. فليكونوا ملعونين».

وكانت في قلب الشماس تضج كلمات الرواية حول الزورق الوحيد الذي يسبح في نهر عظيم، وحول الطفل المقتول وحول التشيشان المنفيين وحول شفقة الكاتب العظيمة على أولئك الناس المجهولين.

بهذا التكرار لكلمات اللعنة المرتلة ومع الكلمات المرنانة في قلبه بفرح حول الشفقة والحب للإنسان، لكل مخلوق، أثر كوبرين تأثيراً فنياً كبيراً. ودون أن يحلل نفسياً، كشف باقتضاب وبانفعال الصراع الذي احتدم في نفس الشماس. لقد تذكر أوليمبي كلمات الرواية عفوياً وبصدق، كما يتذكر قصيدة. ذلك لأنها أثارته بعمق. وذاكرة القلب هي الأقوى. وتحولت الكلمات إلى صور ملأت وعيه.

ولم ينفعل الشماس وحده. فنحن القراء أيضاً ننفعل، الكلمات الشريرة تدوي ويتلقاها الناس، ترن في أفواه الصغار بغرابة وتطير بغرابة نحو المسيح الذي مدد من أجل الناس. أما كلمات تولستوي فلا تسمع ولكنها تحس في ارتعاش صوت الشماس وفي التماع عينيه، وفي الإنفعال الذي يرعشه. ونحس نحن أيضاً أنها الأقوى.

لقد نجح كوبرين في أن يظهر كيف تتصارع الدوغما وروح الإبداع الحي في نفس إنسان روسي بسيط. وأين يحدث ذلك؟ على منبر إحدى الكنائس. فإلى أين تغلغل الأدب، إلى أين تغلغل تولستوي؟ ذلك مالم يستطع إدراكه لا الكاهن أفاكوم ولاسيمون فلخفا ولا آناني وسابغير الذين «أحبوا أغواء روح السيد» ولا المتمردان إيفاشكو مازيبووإيميلكو بوغاتشوف. إن ما وصل إليه «السيد الملاك ليف تولستوي» قد هز روح هذا الذي يجب أن يلعنه.. وكما في أعاجيب العصور الوسطى تتيبس يد الجلاد.

فلننظر إلى مزيد من العمق في وعي الشماس أوليمبي، كان يستطيع تلاوة كلمات اللعنة، وسيكون ذلك الأسهل. إنه شخصية روحية ومادامت الكنيسة قد طلبت ذلك فسيكون من الإثم أمام الله والناس ألا ينفذ. لقد اعتاد الشماس منذ شبابه المبكر الإذعان للدوغمات الكنسية. إنها مقدسة لديه. لا يجوز التفكير بها. وكم من السهل تنفيذ الدوغمات.

وهو من ناحية اخرى قد استلم ملحوظة الأسقف. وفي الكنيسة كما في الجيش للرتبة قوة خطيرة. أمر الرئيس قانون للمرؤوس. ولقد فكر في هذا الحرم أعلى ذوي المراتب من الأساقفة، كل المجمع المقدس. إنهم أكثر ذكاء ومعرفة من الشماس البسيط. ويجب أن ينفذ الأمر. ونحن نرى كيف تضغط الكنيسة بكامل ثقلها إحدى كفتي الميزان. وفي الكفة الأخرى تقف كلمات الرواية البسيطة وحدها.

ولكن ثمة هنا شيء آخر قد يكون الأهم هو: إن الشماس يعرف أنه إذا لم يتل كلمات اللعنة فإن بانتظاره التكسير والنفي إلى دير ناء. وستنهار كل الحياة الجميلة التي يحياها. ولا يجوز أن ينسى غضب الشماسة، زوجته التي ستجن هولاً. على أوليمبي أن يرفض كل ماهو جميل: خمرة الصباح «العرق» والحياة الهادئة، وماهو أهم: التراتيل في الكاتدرائية، وابتهاج الناس والمجد. ألم يظهر هو كذلك، ألم

يفتكر بكينونته هذه، كم هي عزيزة عليه تأوهات الإعجاب، حين تحرك أمواج صوته الجبار كريستال الثريات وتتكسر أضواء الشموع.

عليه أن يحرم من كل شيء. وهل ثمة ماهو أصعب على الفنان من أن يتنكر لذاته؟ ألم يبرر الكثيرون من مختلف الفنانين عدم إخلاصهم السياسي بإخلاصهم للفن؟

وكم من السهل تلاوة كلمات الحرم!

وأخيراً فإن الشماس أوليمبي يعرف، جيداً جداً، أن جميع المستمعين: المطران أيضاً، ومدير الفرقة الذي يكرهه والجوقة - الجميع ينتظرون لحظة اللعنة. كم يلزمك من القوة لتفاجئ «الأكثرية» وأن تفعل الشيء الذي ستخضه وينقلب؟ وهل من السهل أن تتمرد جهاراً في وسط معاد؟ كان بمقدور الشماس أن يتخيل عيون المصلين المندهشة وغضب المطران، وانبغات الناس والكهان والشمامسة.

ولئن تلا كلمات اللعنة فإن كل شيء سيمضي بيسر وهدوء. ماذا يهمه من أمر تولستوي الذي لا يعرفه ولم يعرف أنه موجود إلا منذ فترة قصيرة. وماذا سيحدث لتولستوي إن لعنه أحد الشمامسة أو لم يلعنه؟

كان باستطاعة أوليمبي أن يمكر. كان بإستطاعته التظاهر بالمرض أو أن يزعم أنه لم يستلم الملحوظة أو أنه لم يفهم أو أنه قد فهمها خطأ. وفي أسوأ الأحوال كان باستطاعته ألا يتلو اسم الكاتب فقط. وفي هذه الحال سيتلقى عقوبة ما وبعض الشتائم من زوجته، وكفى. وهكذا سيكون ضميره نظيفاً ولن يتعذب على الأقل.

ولكن الشماس أوليمبي ليس رجلاً من هذا النوع. إنه شريف بعمق. ويختار الطريق الأصعب، الأشجع، الأكثر ارتباطاً بالتضحية بالذات: ولقد رتل بدلاً من اللعنة تطويبة احتفالية.

* * * * *

إن نسق كلمات اللعنة التي ترتل بصوت مرتفع، وكلمات الرواية التي استدعتهن الذاكرة المسنونة بوضوح عجيب لا يسير بانتظام. وعلى العكس من ذلك، فإن التوتر في نفس الشماس قد اشتد. صار يحس التضاد بمزيد من الوضوح.

وابتهاجه ينمو. وهذا الإبتهاج يتغذى من التوتر النفسي ومن الشعور بالباطل الذي يقع على رجل عظيم.

«من ألعن أنا ياإلهي؟» - كان الشماس يفكر هلعاً - أليس هو؟ ولكنني بكيت طوال الليل فرحاً وإشفاقاً ورقة..

الإبتهاج حالة نفسية تسيطر سريعاً على الوعي. إنه يتوقد بعنف ويكون مؤهلاً لأن يحرق كل مبرر عقلي. ومن ناحية أخرى فإن نفس الشماس «عفوية» كما قال كوبرين، وهي مطواع للوقائع الحية. وأخيراً - فإنه إنسان شريف جداً ومستقيم - ذو قلب نقي ومع ذلك فإن النضال الداخلي شديد.

صار وجهه أزرق، بل كاد يصير أسود، اصابعه تشنجت وارتجفت على درابزين المنبر.. خيل إليه لحظة أنه سيقع. ولكنه تماسك، ثم استجمع كل قوة صوته وبدأ يرتل محتفلاً:

- أفراحنا الأرضية، تزهو وتتفتح حية، وفي حقيقة المسيح أخ وخادم الملاك ليف..

وصمت لحظة.. وفي الكنيسة الغاصة بالشعب لم يسمع في ذلك الوقت لا سعال ولا همس ولا صوت تحريك رجل. لقد هيمنت تلك اللحظة المرعبة من الصمت، حين يصمت حشد من مئات الناس، بتأثير إرادة ما، مأخوذين بإحساس ما. وهاهما عينا الشماس تطفحان بالدمع وتحمران فجأة، ويصير وجهه في لحظة جميلاً جداً، بمقدار ما يمكن أن يكون جميلاً وجه الإنسان الذي أذهله الإلهام. ثم تنحنح، وعاد متأملاً بصوت خفيض ثم أطلق صوته الخارق ودوت الكاتدرائية:

- سنوات كثيرة - ة، ة، ة.

وبدلاً من أن ينكس الشمعة إلى الأسفل، بموجب شعائر الحرم، رفعها عالياً.

هكذا فعل الشماس. ولكن ماالذي حدث في روحه؟ إن التردد القوي والنضال الداخلي اللذين تكثفا في تلك اللحظة تلاشيا إذ أغفل ماضيه وضحى بمستقبله، من أجل البهجة التي نالها من تولستوي، وبسبب حبه للإنسان. لقد حانت لحظة الفرح الوضاء والإلهام وحرية الإبداع والشعور باتمام الواجب،

الشماس أوليمبي يعرف ماهو الإلهام. فأحياناً أثناء الترتيل كان يضيؤه. ولكن إلهامه الآن قد أتى بعد صراع عنيف، بعد التضحية العليا. إنه الآن يغتلي حبوراً في جسده الضخم كما صوته في الكاتدرائية الضخمة. ولهذا تمتلئ عيناه بالدمع، ولهذا يصبح وجهه جميلاً إلى هذا الحد. ولقد وجد أجمل الكلمات لمديحة الكاتب وأكثرها دقة وتأثيراً.

ونرى مرة أخرى كيف أن المشاعر القوية هي هنا أيضاً مقتضبة ومتناهية الدقة في صيغتها اللغوية. وخلافاً للكنيسة التي تسعى لعقاب الملاّك تولستوي فإن الشماس قد وجد الكاتب، ولكنه في كلامه المجيد قد استخدم الصيغة الكنسية ليعطيه قوة الطقس واستمراريته.

ولهذا أزاح الحواجز عفوياً متغلباً على هيمنة مشاعره المضادة. ولهذا دوت مهيبة «سنوات كثيرة». ولهذا تقبلت الجوقة المديحة. ولقد تعارضت أصوات الأطفال اللطيفة بغرابة مع صوت الشماس الجبار الجهوري. فلنتصور كيف تنبع ترنيمتهم الرقيقة الهوائية وتنتشر باستمرار في الكاتدرائية المتجمدة. عبثاً يحاول مدير الجوقة إيقاف المرتلين الصغار. إنه عاجز. ويبدو وكأن هذا الإنسان الجاف قد اشتعل بحميا الشماس. ولكأن أصوات الأطفال قد تقاسمت رمزياً مديحة تولستوي.

لقد كسر الطقس القديم للحرم. ولم يكسروه حتى الآن لا على شرف أفاكوم ولا على شرف بوغاتشوف. لقد بدت اللعنة عاجزة ضد تولستوي.

لقد كتبت حول تولستوي مجلدات من كلمات المديح. امتدحه مبدعون أقوياء بقصائد وأغنيات، بالضوء والتمثيل، بالموسيقا والأزميل. ولكن مديحة هذا الشماس شيء آخر. إنه رجل يضحي بماضيه ومستقبله ويتمرد، ويقوم بمأثرة بفضل قوة تولستوي. ليس ثمة مديحة أجمل من هذه.

وثمة شيء آخر: لقد حملت هذه المأثرة الفرح والتجدد إلى إنسان روسي بسيط وحررت قواه الداخلية وألهمته.

لقد صار الشماس أوليمبي إنساناً آخر.

* * * * *

في القصة البطولية حول غوستا بيرلنغ لسلمى لاغرلوف البطل الرئيس غوستا بيرلنغ كاهن جرد من كهنوته. إنه مختلف تماماً عن الشماس الروسي. ولكن حدث له هو أيضاً مرة أن وقف على منصة الوعظ وشعر أن السقف يرتفع إلى الأعلى وأن الأرض تغور وأن الإلهام يضيؤه. وتلك أسعد لحظة في حياته. ولكن الكاتبة الشمالية بَنَتْ بطلها المحبوب في ضوء رومانطيقي وكان الإلهام الذي أضاء الرجل الشاب الذي «بهيئة قائد عسكري وعيني شاعر» كان يتوقد بفضل التمرد المتفرد والتصادم الخلقي. والقصة البطولية السويدية تبدأ بتلك اللحظة الجميلة.

قصة الشماس أوليمبي تنتهي في لحظة الذروة من ولادة المأثرة. ومن هنا تنبع سعادة الإلهام. وفيها، على الرغم من عدم عمق الباعث النفسي، ولحظة التمجيد، و«سنوات كثيرة» خلاصة التطور المنطقي للنموذج. وهذه اللحظة أقرب إلى خطاب جوليين سوريل أمام الجزويتيين منها إلى خطاب غوستا بيرلنغ في الكنيسة قبيل تجريده من كهنوته. ذلك لأن لدينا لدى جوليين سوريل ولادة مأثرة. إن الدوافع الاجتماعية العميقة والتطور الداخلي المستقيم للطبع تخلق مثل هذه اللحظات البطولية.

إن عمل كوبرين إبداعي وبطله لم يظهر مصادفة. إنهما يعكسان واقع ذلك العهد المتوتر والثقيل في روسيا، الذي ينضج سريعاً للثورة. ذلك الزمن، حين كان الأدب بفضل عدة أسباب موضوعية وذاتية يهيمن على مساحة شاسعة من وعي الناس وقد تحول إلى قوة مادية تتوغل قدماً. إنه زمن تحطم الدوغمات القديمة في جميع مجالات الحياة، حتى في الجيش والكنيسة.

لهذا تمتلئ هذه الأقصوصة بالتفاؤل والإيمان: إنسان روسي يضحي بحياته الهادئة باسم أجمل مافي كيانه. ماهو بالمتمرد الرسمي، ولا بالمتعصب أو الهرطيق العظيم، بل هو إنسان عادي جداً، طيب الطوية، غارق في عاداته. وماهو بالشاب الذي يلتهب بسهولة. فالشماس أوليمبي رجل مسن، أشيب الشعر كدون كيشوت، وهو مثله ينطلق ليقاتل من أجل الحقيقة. لقد حقق وجوده طوال حياته بوساطة ترانيمه. ولكنه انفصل عنها ليحقق وجوده كاملاً بامتلاء. لقد ضحى بنفسه باسم حقيقة الحياة الكبرى والفن الذي يأبى الشتم. وبهذا كشف جيداً نقاء روحه الفنية الحقيقي.

بعد «خطوة التمرد» تبدل الشماس. لم يعد العملاق الطيب المتراخي. ثمة تصميم متجهم يلمع في ناظريه. لقد مر بين الناس المذعورين.

«وقد علت هامته جميع المصلين، كبيراً، عظيماً، مظفراً، وتدافع الناس، دون إرادة منهم، ليفسحوا له ممراً واسعاً. لقد شعروا بأنه قد حدث أمر غير معتاد، كبير، حتى لقد خيل لهم أن مأثرة قد ولدت».

وقبل مغادرة الكنيسة التقى الشماس بأعدائه القدامى، مر كالمتحجر بمكان الأسقفية، حيث يكمن التنظير الحقود وكل ما يضغط على الإنسان الحر القوي. ولم يلق نظرة إلى هناك.

ولكن الشماس التقى أيضاً بزوجته الباكية الحانقة المغتاظة:

«ماذا فعلت أيها الأحمق عديم الإيمان الذي ارتشف الفودكا صباحاً، لتكن ملعوناً أيها السكير».

هذه المرأة الضئيلة الحقود، المكثفة لضيق الأفق، لم تستطع فهم سكر الشماس الآخر. وإليكم جوابه:

«لا آبه بشيء. سأذهب لأحمل الآجر، سأصير موجهاً أو بائعاً متجولاً أو بستانياً، عليَّ أن أترك رتبتي.. منذ الغد. لا أريد المزيد. لا أرغب. روحي لا تطيق..».

أليست الكلمات ذاتها التي قالها كوبرين في أيام شبابه؟ ألم يضئه تولستوي والأدب الروسي؟ أليست رواية «القوزاق» من أسباب مغادرته الثكنة ليصير حمالاً للآجر، وموجهاً، وبائعاً متجولاً وبستانياً؟ والضابط الشاب أيضاً «ماعاد يطيق احتمال الشر» ولقد ترك حياته الهادئة، المسورة بجدار شاهق، ليدخل إلى الحياة الروسية الحقيقية.. وفي الأدب.

قصة «الحرم» كأكثر الأعمال الإبداعية القوية تحمل سمة السيرة الذاتية للمؤلف. إنها أحد الإعترافات.

فلتصرخ الشمّاسة الغضبى المشوشة، بأن زوجها قد جن، وأنهم سيحشرونه

في مشفى المجانين. فهو يتابع طريقه..

لقد كتب تورجينيف قصته القصيرة «مومو» حول ذلك القروي الأصم، الكبير القوي كالعملاق، الذي تعذبه مالكة الأرض الحقود. كبار الثوريين الديمقراطيين اكتشفوا رمز: «الأصم العظيم». الشعب الروسي الطيب الغني، مازال أصم، ولكنه بقوة ضخمة وراء طيبته يسير على طريقه.

ونحن في قصة الحرم مع إنسان طيب غني النفس، ولكن هذا الشجاع قد قرأ تولستوي، فضرب بجسارة أخطر الدوغمات وتمرد ضد الجيش والكنيسة ومشى على طريقه نحو المستقبل «شديد الضخامة عظيماً كنصب تذكاري..».

الطيار و الشاعر و الصحراء

أخاف اليوم مزيدات الفطنة أكثر مما أخاف مزيلات الحميا.

توماس مان

كأن القصص الجميلة القديمة قد فنيت منذ زمن بعيد مع أسرار النجوم، ومع صمت الأماسي الشتائية المتجمدة، ومع شرارات المواقد، ومع ظلام الغابات القديمة. وكأن شاشات السينما الزرق، وصوت المكرفونات المعدني، ولمعان الشموس الكهربائية، قد طَرَدَت منذ زمن بعيد إلى أعماق الغابات الأيائلَ ذات القرون الذهبية، والحوريات الأثيريات والأقزام الذين يعيشون تحت أوراق الورود الموبرة، ويتغذون بأريجها. وبسط الريح تقبع وقد أكلها العث على أرض جوامع بغداد المرمرية الباردة مصغية بخوف إلى زئير الطائرات النفاثة.

منذ زمن بعيد وأبطال الحكايات العظماء - القط ذو الجزمة، وفرخ البط القبيح، والقبعة الصغيرة الحمراء، والخياط الشجاع، وموك الصغير والعديدون سواهم يجلسون سجناء مجموعتهم، دون أن يسمحوا لأحدهم بالمغادرة حتى لو كان ملك أوسكار وايلد الصغير.

منذ زمن بعيد وأعداء الحكايات، المسلحون بمسدسات الكاوبوي وبرشيشاتهم الغانغسترية، ووراء أردية التنكر المصنوعة من القطيفة يكمنون لأبطال الحكايات وعيونهم على شعيرات التسديد.

ومنذ زمن بعيد والأذكياء الواقعيون محبو العمل، المنصرفون إلى الأعمال الجادة لا يحبون أن يتعلم أطفالهم تخيل الأقزام والعمالقة وأن يرغموهم على الإيمان بأن الحيوانات تستطيع أن تتكلم وأن الأزهار ترقص، ولا يراودهم الشك في أن مثل

هذه التخيلات التافهة قد عصف بها إيقـاع العصـر، وأن الأطفـال المعـاصرين منـذ تعلمهم المشي يعرفون قواعد لعبة كرة القدم ولا يؤمنون بالسحرة.

ونجد علماء وأدباء يؤكدون أن زمن الحكايات قد مضى إلى غـير رجعـة، وأن الإنسان الآلي والحاسبات الآلية قد قتلت الخيال الإنساني، وأن الإحسـاس المعـاصر لا يسمح بالتلطيفات العاطفية، وأنه في قرن الطائرات ونظرية النسبية من المضحـك الكلام حـول السندريلات وفـراخ البـط القبيحـة والأمـيرات اللواتـي يتحولـن إلى ضفادع.

وهاهوذا، وعلى غير انتظار، يظهر عالم رياضيات وطيار وفيزيـائي وريـاضي، مقاتل وضابط، وهو ليس بالشاب بل هـو رجـل نـاضج، وفي أوج الحـرب العالميـة الثانية وسط دوي المدافع وهدير الدبابات يقدم عمـلاً إبداعيـاً جويـاً، عمـلاً لطيفـاً أثيرياً يريد به حماية عالم الحكايـات القديـم، عـالم الخيـال والأحـلام، عـالم المـودة والإنسانية.

من النادر ولادة حكاية شاعرية في وسط كهـذا الوسـط. ومـن النـادر وجـود عمل إبداعي كهـذا العمـل المنسـوج مـن المشـاعر الدقيقـة والطـافح بـأرج الـورود وببريق الأمسيات ويسـبح هكـذا، علـى غـير انتظـار، عـبر دخـان البـارود. فـوراء انطلاق الطائرة ثمة مقاتل في سبيل حرية فرنسا يقدم صورة للأمير الصغير. ويجـب أن يحمي هذا الطفل مبشريه من الناس ذوي الأحاسيس المحصورة والخيـال الميـت. إن الناس الآليين أولئك الذين يريدون أن يستبدلوا طفولة الإنسان بفطرية متوحشة، وتلونات الـبريق القمـري بأفـاع بـاردة الدمـاء تـدب في صحـارى انعـدام المشـاعر الإنسانية، غير مؤهلين لسماع الخرير الحي في الجدول.

وعلى الرغـم مـن أن دفـاع الطفـل ذي الشـعر الأشـقر أشبه بأشـواك وردتـه الساذجة المتوفزة ضد الأغنام النهمة، فإن الأمير قد وجد. والأفعـى لا تقـوى علـى قتله. ومن كل نجمة نائية ترنو إلينا عيناه المنيرتان.

* * * * *

كتب سنت اكزيوبيري في رسـالته إلى الجـنرال «اكـس» (فيغـارو - ليترتـير، ١٠/٤/ سنة ١٩٤٨) مايلي:

«أنا حزين من أجل جيلي المحروم من كل جوهر إنساني.. نحن أكثر جفافاً من الآجر.. كل غنائية تبدو مضحكة والناس يرفضون أن يستيقظوا على أي حياة روحية.. أكره عصري بكل قواي. يموت الإنسان فيه ظمأ. أواه، أيها الجنرال، ثمة قضية واحدة، القضية الوحيدة في العالم: أن نعيد إلى الناس القيم الروحية والقلق الروحي. فلنعمل كي يهطل عليهم ما يشابه أغنية غريغوريانية. ماعاد بالإمكان العيش في البرادات وفي السياسة والحسابات والكلمات المتقاطعة.. أترون.. تجري الحياة بلا شعر بلا زهر وبلا حب..».

في هذه الرسالة سنت أكزيوبيري بكامله: إبداعه وحياته. هنا يتكشف كنز كيانه والرسالة التي يسعى لتحقيقها: «نحن أكثر جفافاً من الآجر.. ماعاد بالإمكان العيش في برادات!..».

إن قطع الثلج التي في عيون الناس والتي كتب عنها اندرسن، ذات مرة، بمثل ذلك الأسى قد تكاثرت وكبرت وتسللت إلى القلوب. إن مناخ أوروبا الغربية وأمريكا يتغير تدريجياً وباستمرار. وكأن العالم الذي يعيش فيه الشاعر قد تحول إلى براد فاخر جميل ومريح. وعلى الرغم من التجهيزات المناخية، وعلى الرغم من محطات التدفئة والمراكز الكهربائية الضخمة فإن جليد الشمال يجمد الأرواح.

فبعد أن يترك الشاعر طفولته ويدخل عالم الكبار، يحس بشعور من الهول، إن هؤلاء الكبار قد نسوا تماماً وإلى الأبد، أنهم كانوا في زمن ما أطفالاً ولا يستطيعون التفريق بين أفعى البوا التي ابتلعت فيلاً وبين قبعة عادية، ولا بين رائحة الوردة ورائحة البنزين.

إن صقيع الشمال لا يأتي مع رياح الشمال، مع الثلوج والضباب، مع الزحافات والأيائل، كما في حكايات اندرسن ولا هو يسقط من السماء الرمادية على شكل زغب كما في حكايات الأخوين غريم. إنه على العكس من ذلك صقيع بارد، جاف بلا رياح يجمد جواً ساكناً لا ريح فيه. يصل الكريستال الجليدي إلى قلوب هؤلاء الحديثين (المودرن) المحيطين بالشاعر، من صناعيين وتجار ورياضيين، والذين تمتلئ عروقهم بدلاً من الدم القوي المتقد بدم تحول إلى ماء

خامل وغير قادر على تحريك أي جناح. وعلى الرغم من تطور التقنية والعلوم الدقيقة، وعلى الرغم من أجنحة الطائرات فإن التزمت الروحي والإنحطاط يستمران في النمو.. إن ضيق افق غير مجنح، ملحاح يتجذر في التقنية الحديثة ويتفتح كفطر ضخم في هذا البراد الفاخر.

إن الزمن الذي عاش فيه سنت أكزيوبيري هو زمن الفهاهرة (جمع فوهرر) والزعماء. لقد تدرعوا بدروع شائكة من الدوغمات واعتقدوا بأنهم قد ضمنوا الخلود. إن عصية الطاعون الرمادي تستطيع العيش في جو ضيق الأفق الروحي. ومن المحارق التي حرقت فيها كتب توماس مان وستيفان زيفايغ، من المحرقات، حيث حرقت أجساد الألوف من المعادين للفاشية ومن «أسماك الكراكي» الضارية في السماء و«النمور» الشرسة على الأرض كان أيضاً ينتشر الصقيع المجمد.

وفي الأدب وفي الفن ظهر جليد انعدام الإحساس. لقد اندفع النباتيون العاطفيون إلى هنا وأسسوا مدارسهم التي جهدوا بواسطتها فلسفياً ليموضعوا خورهم الإبداعي. التلقائية الطفلية وطزاجة الأحاسيس حاولوا استبدالهما بالبدائية المتوحشة، وجفافهم – بالمذهب العقلي وانفصالهم عن الحياة ومسائلها – بظرفية تجريدية. ولهذا فإن «كل غنائية تبدو مضحكة». والمشاعر والإنفعالات الإنسانية أظهرت وكأنها هرمت وصارت من حاجيات متحف زمن الرومانتيين والرمزيين. كل ما يرتبط بالعواطف يجب أن يكون موضع ريبة: اللحن في الموسيقا والتفرد الإنساني في الرسم والشخصية الإنسانية في الأدب. ولم يكن هذا ثباتاً كلاسيكياً بل كان وهناً. ولم يكن هذا رجعية ضد التدفقات العاطفية والفيوض الرومانتية بل كان صحراء قاحلة. فمن خلال التقصيات الحديثة اللامتناهية عن الجديد يلمع خوف سافل من الحياة وعجز عن إعادة خلقها.

الصقيع الروحي مرتبط بالشكلانية في الفن وهو ضد الإنسانية في الحياة. وليس بمقدور الدم البارد أن يلد أغنية أو مأثرة. إن النسخ الجليدية عن المدارس الشكلانية موجهة، قبل كل شيء، نحو جسد المشاعر الإنسانية الحي النابض وغير المحمي.

في جو جليدي كهذا الجو يتحتم على عاشق الشمس الشاعر أن يعيش. وعلى الرغم من أنه استطاع أن يرى، عن قرب، الحرب الأهلية الإسبانية فإنه لم يستطع

فهم الأسباب الحقيقية، والمنشأ الاجتماعي لهذا التحول في مناخ أوروبا الروحي. ولهذا السبب يصرح بهذه المرارة: «أكره عصري».

لقد انخرط سنت أكزيوبيري في الكفاح ضد الهتلرية، ولكنه لم يجد موقدها الحقيقي. في وحدات فيفان، تحت الراية الأميركية ذات النجوم ومن ثم آخر الأمر تحت قيادة الجنرال ديغول لم يكتشف الشاعر المنابع الحقيقية للبطولة الملهمة كما لم يستطع قبل ذلك أن يكتشف المنابع الحقيقية للغنائية الملهمة (انظر: موت سنت أكزيوبيري تأليف جيل روي، ١٩٦٧/٧/١٨).

لقد أحب الشاعر الصحراء دائماً. فقد استلطفها منذ شبابه الباكر حين طار فوق كثبان رمال الصحراء الغربية، إذ كان مضطراً ليقضي أياماً طوالاً وسط صمت كثبان الرمال الشاعري. ولكنه كان يعرف دائماً أنه هناك في مكان ما وراء الأفق في زاوية مريحة ثمة جدول. وأن هذا الجدول هو الأجمل. مياهه هي الأكثر عذوبة وبرودة، لأنها تنبع من الصحراء بالذات، ولأن الإيمان به يجعل الروح الإنسانية تبترد وتصلب عضلاتها. من دون هذا الجدول تكون الصحراء ميتة وباردة على الرغم من أشعة الشمس الملتهبة. وعن مثل هذه الجداول بحث الشاعر باستمرار خلال حياته القصيرة.

لقد أوجد بكتبه وبموته أمثال هذه الجداول في صحراء روح العالم البرجوازي.. ومن بين هذه الكتب حكاية الأمير الصغير الصغيرة التي قد تكون أكثرها رومانتية وأعذبها. ومن هنا ستنبثق جداول الشعر والبطولة والمشاعر السامية.

* * * * *

حين يتكلمون على سنت أكزيوبيري يتوقف دارسو إبداعه مسبقاً عند أرائه الفلسفية ويحاولون تنسيبه إلى إحدى المدارس. وهذا غير صحيح. أكزيوبيري ليس فيلسوفاً أو بالأحرى ليس فيلسوفاً بالمعنى الكلاسيكي للكلمة. فهو لم يكتشف أي نسق جديد ولم يقل شيئاً جديداً في الفكر الإنساني، ولم يسع إلى الإنتساب إلى أي نسق فلسفي أو أي مدرسة أدبية. لقد تكلم حول أمور قديمة معروفة منذ زمن بعيد كالواجب والبطولة والشرف والمسؤولية والصداقة والتضحية بالذات، والحلم والمودة ولكنه تكلم حولها بقلبه كشاعر ولهذا صارت تلمع بطلاء التجديد

الذهبي. وهنا يكمن سحر فنه.

قلة ضئيلة جداً أولئك الذين قالوا شيئاً جديداً للإنسانية في مجال الفلسفة بعد تطورها عبر آلاف السنين. ولهذا فإن «التجديد» يكون، أغلب الأحيان، إما في التمايز أو في التكرار الوصفي والشرح الممل للحقائق القديمة. ولكن الشعراء الحقيقيين يستطيعون أن يحسوا هذه الأمور القديمة بطريقة جديدة، وأن يملؤوها بالمعاصرة ويجعلوا منها حقيقتهم، وينفحوها بالقوة والجمال ويجعلوننا ننفعل وكأننا نلتقي معها أول مرة. كثيرون جداً الشعراء الذين كتبوا حول الليل المقمر، ولكنهم قلة أولئك الذين ملؤوا الليل ببريق قمري جديد.

وسنت أكزيوبيري ككبار الكتاب الفرنسيين القدامى فيلسوف من نمط آخر، ليس بمبدع لنسق يسعى كي يسمر في إطاره مسلماته حول الحقائق الحياتية، وعلى الرغم من كون العظام مكسرة، فإن الشاعر الحر الذي يراقب العالم باسماً أو متنهداً، يلتقط الألوان المتفرقة وينقلها على قماشته حيث تلتمع بعلاقات جديدة، وبالتماعات جديدة لجمال جديد.

لاشيء جاف، لاشيء دوغمائي في إبداع هذا الطيار، حيث الروح تسيل حرة ثم تعلو كطائرته دون أن تسبق العواصف. فبعد «أرض البشر» صار من العسير أن يظل ابداعه مطابقاً لأطر المعرفة الأدبية. «فالطيار الحربي» و«الرهينة» و«القلعة» ليست روايات وليست أبحاثاً فلسفية ولا ذكريات. إنها، على وجه السرعة، مقالات حرة، مقاطع غنائية، بنى فيها الشاعر أشكالاً، ومضى من موضوع إلى موضوع من ذكرى إلى حلم، ومن مساهمة إلى مساهمة.

بعض «العلماء» الفلاسفة تغيظهم كتاباته والتناقض فيها، كما تغيظهم جسارة الأفكار، وعدم دقة الشكلانيات، وحرية الشخوص، والتدفق الشعري. ولكن، ألم تكن هكذا حال روسو ولابريوير وباسكال ومونتين - فكلهم فلاسفة ولكنهم قبل كل شيء، شعراء وحالمون. يحبون مقارنة سنت أكزيوبيري مع باسكال. وفعلاً ثمة للوهلة الأولى شيء مشترك بينهما. فالإثنان كانا من علماء الرياضيات وفيزيائيين. والإثنان أحبا المحيط الجوي، والكواكب وأثار رهبتهما مدى النجوم الصامت، والإثنان أحبا التفكير ومعاناة أفكارهما. ولكن روح باسكال - عالم

الرياضيات، كانت أكثر انضباطاً وأعمق. لقد استطاع أن يطير نحو النجوم ولكنه استطاع أيضاً أن يحوم فوق المهاوي. سنت أكزيوبيري أكثر تناقضاً وتتعرج طريقه أحياناً نحو التصوف، ولكنه أقرب إلى أناس زمنه وإلى آلامهم وأفراحهم. لم يكن يوماً ناسكاً وسوداؤه مثل سوداء مينتينوف سوداء مرحة. لم ينس الشاعر بتاتاً أن الأرض للبشر. وكما لدى الشعراء الفرنسيين القدماء يتحد لديه إنسان القضية بالحالم، والجندي والتروبادور، والفيلسوف والثائر. وهذا أحد أسس أخلاقه وفلسفته في الحياة.

«ماذا سأكون إذا لم أكن مشاركاً في القضية العامة؟ ولكي أفهم كنه كياني أنا ملزم بالمشاركة..».

ولقد أسهم بابتهاج وتفاؤل في الكثير من الأمور ذات المغزى التي حدثت حوله وفي عصره: في الحرب في اسبانيا، وفي الطيران فوق أراض مجهولة، فوق الصحارى وفوق الذرى الثلجية المقفرة وفي طيرانات مجازفات ليلية وفي محاولات ضرب أرقام قياسية كطيرانه من أميركا الشمالية إلى أرض النار، وفي الحرب ضد الهتلرية حتى النفس الأخير. ولقد هتف الشاعر:

«في بروفانس حين تحترق الغابة، يأخذ دلواً كل من ليس وغداً».

ولهذا السبب تتكرر عنده عدة أفكار أساسية. ويخيل أن كل كتاب جديد له يكرر الأفكار الرئيسية لسابقيه. ولقد عيروه بذلك. فقد قال بيير شيفريه: «كتب كتاباً واحداً طوال حياته» وعيروه بأنه عالج المسائل الفلسفية التي حسمت منذ زمن بعيد (انظر إنسانية سنت اكزيوبيري لأندريه ساشت) وإنه يقف خارج تطور الفلسفة الراهن.

وإن الدوافع الأساسية للبطولة والواجب تتكرر فعلاً من «بريد الجنوب» و«الطيران الليلي» وحتى «الأمير الصغير» و«القلعة». ولكنها متجسدة ومتكونة بمهارة فنية وبأسلوب متنوع. وهذا يشير، من ناحية أخرى، إلى أن هذه الأعمال صارت في أعماق كيان الشاعر. وهي تتكرر في حياته. فكلما أمسك القلم ظهرت له في أشكال مختلفة. وكلما أمسك مقود الطائرة ظهرت له بأشكال مختلفة. إنه

أحد فرسان الواجب، إنه دون كيشوت القرن العشرين الذي هلك في سبيل مثله العليا بعد أن عاش وقاتل في سبيلها. إنه حالم معاصر يمتطي طائرة بدلاً من الروسينانت المخيف وينطلق كالسهم نحو النجوم.

ولهذا فإن أفكاره تسبح في دمه وتنبثق منه لامعة لمعان نجوم اكتشفت حديثاً. لم يقل أفكاراً جديدة ولكنه جعل القديمة تتوهج بطريقة جديدة. وهذه هي عظمة فن الشاعر. إنه يقدر طفولياً على التكلم ككبار المؤلفين في عصر الحكاية الذهبي، ولكنه هنا أيضاً يعرف، خلال الحكمة البارعة للرمز، كيف يدس الإيقاعات الرجولية للواجب والحب والمأثرة. وفي لحظة، حين يتوهج وحي قديم في زوبعة الرموز، يستطيع أن يكتشف الأمراء ذوي الشعر الذهبي على النجوم ويجعلهم يأتون إلى صحارى التجافي الإنساني، ليبحثوا عن ينابيع الشعر.

وكما هي الحال لدى كبار الحالمين، ينتصب ضده الجزويتيون الأزليون الذين شرعوا يبحثون في إبداعه اللامع عن التناقضات والاصطفائية. ولكن توقه الشعري، الذي تراكم بعد تركيز طويل للطاقة، كما يحدث لدى الشعراء الحقيقيين، قد عصف بهم وأزاحهم عن طريقه الجوي. وحينئذ بدأت مدارس الحداثة تدعيه. كل مدرسة مستعدة لتبني الشاعر الذي يستطيع الطيران. ولكنه ينظر من شاهق وأفاقه رحبة ومن العسير أن يؤطر تنوعات العالم والروح بأسيجة أي مسلمات جمالية جافة. وهذا الإنسان الحديث، حامل أكثر الحواس معاصرة، لا يهجو المشاعر الإنسانية بل يغني لها. هذا الميكانيكي والطيار لم يصبح مستقبلياً ولم يشرع بتقليد المحركات ولم يقحمها في نسيج إبداعه.

هذا الطيار والبطل لا يأبه بالمدارس الحديثة ويبدع بشجاعة تماماً كما يوجه طيارته بشجاعة عبر الدروب المجهولة وعبر الصحارى والقمم. ابداعه الواقعي والرومانتي عميق الحداثة. إنه يرى الأرض والنجوم والناس من زاوية جديدة، وبمقاييس جديدة. يكتشف معنى جديداً للحياة والموت. ولكنه لا يتنكر للحقيقة القديمة: «الجوهري يرى بالقلب وحده» ومن القلب، في رأيه، يأتي التعميم والقلق الكبير. من قلبه تنبع طلاوة الوصف، وحلم الطيران الرومانتي وكل الشاعرية المغردة في نثره. من قلبه تنبع عظمة مأثرته وتضحيته بنفسه.

* * * * *

من أجمل المسائل في إبداع أكزيوبيري العلاقة بين الطيار والشاعر، بين رجل الفعل والمفكر، بين الرحالة والمبدع.

إننا نتذكر «المتشردين العظماء» من أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، نتذكر غوركي وهامسون وجاك لندن. فهؤلاء كانوا أشداء أمضوا حياتهم بين الناس وطافوا العالم مشياً على الأقدام أو على حصان أو في قارب أو في مقطورة شحن كالبحارة المشردين أو العمال. ففي إبداعهم، على تفاوت بل وحتى على تناقض، تندفع الحياة بشيء رومانتي، بقوة شاعرية ما، متمايزة لدى الثلاثة، ولكنها لدى الثلاثة عفوية وطازجة.

سنت أكزيوبيري جاء أيضاً من الحياة إلى الأدب. إنه أحد قلة من المتشردين الحديثين للقرن العشرين - بطائرة، صارت قدره. همنغواي سائح يهرب من تفاهة اليومي ويجوب العالم بطريقة غير اعتيادية تختلف قليلاً عما فعل مثلاً توماس مان. ولكن سنت أكزيوبيري طيار وليست الطائرة بالنسبة له تسلية، وليست مسعى ليصبح حديثاً أو أداة لمشاعر جديدة، وإنما هي كينونة حياتية. طار أول مرة حين كان في العشرين من عمره في مطار أمبيريو، وبعد ذلك وعلى الرغم من أنه غير مراراً اختصاصاته، ظل محافظاً على اختصاصين: الطيار والكاتب. ظل سنت أكزيوبيري طياراً وشاعراً طوال حياته وحتى اللحظة الأخيرة منها. لم يرفض بتاتاً قدره كطيار. ولهذا لم يكن طياراً وحسب بل كان واحداً من أفضل طياري فرنسا في زمنه.. خط حياته يقاس بخطوط الطول وخطوط العرض معاً، وكان يفضل أكثر الخطوط لجوية غموضاً وأشدها خطراً.

يحبون، عادة، أن يعارضوا المبدع في الإنسان بالعملي، الشاعر في الإنسان بالعلوم الدقيقة. وساد الاعتقاد أن الرومانتيين هم حالمون وشعراء منفردون. وهاهم أكبر الرومانتيين في أواخر القرن الماضي كانوا ثلاثة من المتشردين، وقد يكون هؤلاء الثلاثة أقرب الناس إلى الحياة والأكثر معرفة بمصائر الناس.

رومانتية المعاصرة بطولية وقوية، تنفجر مبرقة في إبداع هذا الرحال والضابط الذي لم ينفصل بتاتاً عن الناس. في بعض مقاهي باريس المعروفة، بين دخان التبغ ومجموعات المهذارين، تولد غالبية المدارس الشكلانية المتنوعة. هنا تظهر المستقبلية

أيضاً، وهنا أكثر من أي مكان يدور الحديث حول الآليات، وحول الإحساس المعاصر، وحول التغير في وعي الناس، من قبل أناس يراقبون الحياة من خلال واجهات دفيئات الروح هذه، واجهات أحواض تربية الأسماك هذه، حيث تغفو المياه النتنة، التي يريدون أن يعمّدوا بها إبداعات الفن الحديثة. هنا تولد نظريات معاداة الرومانتية، معاداة الحميا، معاداة البطولة ومعاداة الشعر، وغيرها وغيرها. فما أن يهرم الجزء «نيو» حتى يحل زمن «أنتي».

معروفة كراهية جميع المبدعين المتفردين «لفقاسات» البورجوازية للمدارس الأدبية متعددة النشاط. لقد كتب عنها بكراهية وسخرية، همنغواي، الذي كان في شبابه، قبل أن يصير كاتباً، قد زارها. ومعروفة هي صورته الأدبية للزجاجة ذات الديدان التي يلتهم بعضها بعضاً. ومعروفة كراهية توماس مان وسيلينجر لهذه المراتع للعهر الروحي والانفصال عن الحياة. قد تكون المقاهي لعبت دورها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولكن أهميتها قد غربت مع غروب المجتمع البرجوازي وهي أقل مجداً بكثير من غيرها من المنتديات البرجوازية. ولقد قضت نحبها كما قضته قبلها الصالونات الأدبية التي كانت أكثر بريقاً منها.

كل ماهو حيوي وقوي في الأدب يأتي من الحياة، يصنعه المبدعون الذين يستطيعون أن يصيروا «نساكاً» خارج المآوي الأدبية الوضيعة المتعاظمة.

كان ينبغي أن تتجدد الرومانتية الهرمة في قصائد سنت أكزيوبيري وفي نثره كما تجددت قبل ستين عاماً في أدب غوركي وجاك لندن القوي. ولا يدور الحديث هنا حول الرومانتية على اعتبارها مدرسة وإنما حولها على اعتبارها علاقة شعرية بالنشاط، على اعتبارها تفاؤلاً وإيماناً بالمستقبل. إن وليد العصر المحتضر، هذا الصوت الشعري لهذا الطيار العجيب، يرن منفرداً تماماً، بإيقاعات قديمة جداً، ومع ذلك يظل الكاتب الأكثر قراء في أوروبا الغربية سنوات عديدة بعد موته.

الفن الذي ينبثق من جوهر الحياة، ويكون على صلة مباشرة بهذه الحياة هو فن إنساني ومتفائل. كثيرون هم الكتاب الذين حدثونا خلال السنوات الأخيرة حول نقاط ضعف الإنسان. وهاهو أحد الذين حدثونا حول عظمته.. هكذا أعلن ابتهاجه بسنت أكزيوبيري اندريه موروا أحد أوائل الذين قرأوا «الأمير الصغير».

الطيار والبطل الذي كان، كل دقيقة، على تماس مباشر مع الموت، أحد أشجع طياري فرنسا سنت أكزيوبيري لم يستطع ألا يحب الحياة والإنسان، لم يستطع ألا يكون متفائلاً، البطولة الحيوية مرتبطة دائماً بالتفاؤل والإنسانية، ومن حب الحياة والناس تنبع تلقائياً وطبيعياً أفكار الكاتب الفلسفية ولا تولد بالتأمل بل من أعمق أنسجة المصير الحياتي.

وهذه الفلسفة لانستطيع أن نتقبلها بأي حال على أنها ماركسية وإنما من خلال علاقات واسعة وخاصة، من حيث إنسانيتها الواسعة تكون قريبة في العديد من أهدافها، من الأهداف التي يسعى إليها مجتمعنا. وليس ثمة شك في كون هذه الإنسانية مجردة جداً، ولكنها مرتبطة بالإيمان بالإنسان، ببطولته، ومترعة بالعداء للحرب وبالعداء للمشاعر الفاشية وبهذا تكون قريبة من المسائل الملموسة الراهنة. والأهم في ذلك - وفلسفة سنت أكزيوبيري قد تحولت إلى أدب وصارت إبداعاً - أنها صارت حقيقة أدبية مؤثرة وفعالة بقوة، بحيث لا نستطيع المرور بها ولا أن ندور حولها.

* * * * *

حين رأى الشاعر الروسي الكبير ألكسندر بلوك الطائرة أول مرة شَحُب وارتعش وتأوه «كيف يمكن أن تطير دون قلب!» لقد أحس بقوة مأساوية إحدى أهم مسائل المعاصرة إثارة: التلاقي الدرامي بين طيران الآلة والطيران الشاعري. فهل سيطغى هدير الآلة على خفقان قلب إيكار؟.

حين رأت شاعرتنا الزابيتا باغريانا الطائرة أول مرة ارتعشت ابتهاجاً. وبكل طبيعتها الشعورية والحيوية أحست نبعاً لمشاعر جديدة، لإنفعالات جديدة مفرحة. وبعد عودتها من سفرها، كما هو معروف نشرت مجموعتها حول «الطائر ذي القلب الآلي» التي تعتبر بين المدائح البهيجة للطيران الجوي. فأي الشاعرين كان على صواب؟

سنت أكزيوبيري الشاعر في أعماق كينونته هو الآخر قد فهم الإثنين: نحيب بلوك المأساوي وفرح باغريانا البهيج. وفي إبداع الكاتب الفرنسي نحس أنه يعاني من أنه صار بإمكان ضيقي الأفق من تولوز أن يطيروا، لا أن يسيروا فقط حول المنتديات الموسيقية ليسمعوا الموسيقا العسكرية. وصار بمقدور ثعابين غوركي أن

تسخر من الصقور في أجوائها الطليقة. ورأى سنت أكزيوبيري كيف تحول «أسماك الكراكي» المدن والقرى إلى رماد، وكيف يرتفع الصليب المعقوف باعتزاز في سماء فرنسا الزرقاء.

ولقد أحس إلى جانب هذا أن الطائرة أداة جبارة للمستقبل، وأن الشاعر يستطيع أن يريش منها جناحاً وأن يطير أعلى فأعلى وأبعد فأبعد. لقد ارتبط سنت أكزيوبيري منذ أيام شبابه المبكر بالتقنية الحديثة وتغلغل إلى لب تلك التغيرات التي تحملها، أول ماتحملها، إلى مشاعر الإنسان. لم يبتهج وحسب كشاعرتنا بالآماد الرحبة، وبخط الأفق المنبسط بل عانى كل تلك الأمور الروحية التي يعيشها الطيار. ذلك لأنه لم يكن مسافراً في طائرة بل كان طياراً مجرباً. والأمر مختلف حين تسافر في طائرة كبيرة مريحة مستلقياً في مقعدك وتراقب بعين اعتادت بلا خوف أن تراقب الهاوية تحتك وتنتظر بملل ساعة الهبوط إلى الأرض، بينما تحمل إليك المضيفة الجميلة المشروبات الباردة وابتسامات المودة.

والأمر مختلف حين تقود الطائرة وحيداً معلقاً فوق الأجهزة على آلة لم تكتمل تقنيتها، وحين تسافر فوق أراض مجهولة أو تنطلق في طيران ليلي بلا رادار وحتى بلا اتصال بالأرض. هنا بانتباه وشدة يتحد الإنسان بالآلة التي هي دعامته الوحيدة فوق الهاوية. إنه وحيد وسط الفضاء الرحيب اللامتناهي، محاط بالظلام، ولا يعرف أغلب الأحيان أين سيحط، أو إن كان سيجد غصناً في المدى مثل ذلك الطائر الذي أصيب بالجنون، والذي يغرد وحيداً في الليل الذي غنى له الشاعر اليوغسلافي تسيساريتش بابتهاج.

في مثل لحظات كهذه لا نكون أمام مغامرة وحسب ولا مرافقة للموت وحسب بل والتركيز والطاقة ايضاً والانتباه وقبل كل شيء إرادة النصر. في ليال كهذه وفوق أراض مجهولة وبحار يراقب الطيار الشاب في وقت واحد أنوار النجوم والأنوار التي تأتي من الأرض - ساطعة من المدن الكبيرة، منعزلة وشاحبة عن ضفاف باتاغونيا المقفرة. هذه الأنوار القادمة من أرض الوطن، هي صلة وصل بالناس، بكل أولئك الذين ينامون باطمئنان في بيوتهم والذين ينطلق الطيار من أجلهم وحيداً في الليلة الظلماء. في لحظات كهذه يتحول زئير الآلة إلى شعر، إلى أغنية للناس ولمصيرهم.

من الصعب أن نفهم كل هذا نحن الذين اعتدنا أن يؤول السفر بالطائرة، قبل كل شيء إلى الوصول سريعاً وبطريقة واحدة. أما بالنسبة للطيارين فإن السفر بحد ذاته أكثر أهمية وأمتع لأنه مرتبط بالكفاح وبإرادة النصر.

لقد تغلغل سنت أكزيوبيري عميقاً في أحاسيس الطيار الجديدة، في بطولته. ففي ذلك الوقت كان كل طيار ليلي مع دليل مسافرين مجهول أمر بطولي. فالطيار يحس أنه ليس مسؤولاً عن نفسه وحسب بل وعن الآلة وعن المهمة التي عليه أن ينفذها وعن الناس. والإنسان هو الأهم دائماً بالنسبة لسنت أكزيوبيري. لكأنما تأتي آلاف الأضواء من قلوب الناس وتوجه طريق الآلة الوحيدة. ولهذا فهو يؤمن، قبل كل شيء، بالإنسان. وبينما كان قدماء الحالمين والشعراء يراقبون النجوم في الليالي القمراء من نوافذهم، فإن أكزيوبيري من «كبين» الطائرة يراقب أنواراً من الأرض، سواء كان ذلك في الأرجنتين أو في فرنسا المستعبدة أو في أي واحة منفردة في الصحراء.

قيادة الطائرة، واكتشاف دروب جديدة، والطيرانات الليلية لم تكن بالنسبة له هدفاً لذاتها بل كانت لخدمة الناس. إن مغامرات الطيار اليومية هي باسم الآخرين.

ولهذا فإن الطيران وقيادة الطائرة والتغلب على الصعاب، والصراع مع العواصف ومع المدى، ليست عملاً مهنياً مملاً بل هي إبداع. الطيار ليس سائق سيارة يقود سيارته بحركات معروفة متناسقة على دروب محددة ومعروفة. سنت أكزيوبيري مبدع في عمله كما هو مبدع في الأدب. إنه لا يستطيع أن يتقبل كل شيء بعفوية ولا مبالاة، لا ماهو بلا قلب وشعر ولا ماهو ميكانيكي وميت. والطائرة هي التي أتاحت له أن يتقد في عمله وأن يبدع. إن النشاط، النشاط المحدد، شيء رفيع يظهر فيه إنسان ليس أكثر سوءاً مما في الأدب. يقول مؤكداً: «قبل أن تكتب يجب أن تعيش». وغالباً مايكون الهرب من الدروب المعروفة أكثر صعوبة في ميدان الأدب مما هي عليه الحال في النشاط الملموس. يقول سنت أكزيوبيري: «إذا كانت دروب الأفكار مطروقة يبقى درب الممارسة. فالممارسة طريقة للوصول إلى الحقيقة».

يختلف الكاتب الفرنسي في ممارسته هذه اختلافاً كبيراً جداً عن الكتاب

الغربيين المشهورين المعروفين من قبلنا بأنهم رجال فاعلون نشطاء. فبينما يسافر همنغواي، ويصارع الثيران، ويصطاد في أفريقيا لينفصل أساساً عن نشاط ثقيل، وبينما يعمل فونر ليوظف طاقته الحيوية الكبيرة، فإن سنت اكزيوبيري يعمل ليبدع، ليظهر كما يكتب مقالاته الملهمة. وبينما أندريه جيد ومارلو يبشران بالنشاط من أجل النشاط فإن سنت اكزيوبيري ينشط ليكون نافعاً للناس. ولهذا لا نحس في نشاطه بأية ارستقراطية ولا بأي بطولة تظاهرية أو أي جمالية قميئة مرتبطة باحتقار الناس العاديين. في «الطيار الحربي» يتحاور سنت أكزيوبيري مع جيد الذي يؤكد في «مفكرته الجزائرية» أن هؤلاء الذين يعانون في سبيل تأمين الخبز لا يقوون على المعاناة الروحية. وسنت اكزيوبيري يتحدث حول أهمية الخبز، حول البساطة، فثمة فرح عميق في أن تتقاسم وأحد الناس قطعة الخبز. ولقد تعلمنا أن نرى في الخبز صورة لعظمة العمل.

حتى نشاط الطيار مرتبط بخبز القروي، بعمل الشعب. إن القضايا المعاشة بعمق والمعاناة الروحية الحقة يمكن أن تولد من العلاقة بالعمل، وبخبز الإنسان العادي على اعتباره رمزاً للعمل الأنبل.

ولهذا السبب يجب أن يكون لكل نشاط إنساني هدف - خدمة الإنسان. إن من يحلم برخائه وحده وحسب، ومن يفعل ليهرب من السكينة كلاهما غير نافعين. ثمة مغزى للعمل الذي يستهدف الناس. لا الأفكار وحدها بل وكل الكيان العاطفي يجب أن يكون موجهاً نحو الإنسان.

ولهذا لم يفصل سنت أكزيوبيري نشاطه طياراً عن نشاطه كاتباً. ورداً على سؤال الصحفي الفرنسي ايستون عما إذا كانت الكتابة بالنسبة له أهم من الطيران أجاب:

> **«لا أعرف تقسيماً كهذا، فكيف تتناقض النشاطات! أن أطير وأن أكتب أمر واحد لا ينفصم. والمهم هو أن تنشط وأن تسعى إلى الكمال في كل شيء. الطيار والكاتب ينسبكان في وحدة: وعي الإنسان، وحياة فاعلة مبدعة».**

يقارن سنت أكزيوبيري في «أرض الناس» بين عمل الطيار وعمل الفلاح الذي يعتبر أقدم المهن، «أحس أنني فلاّح المطارات».

فرح الإبداع وانسجام الغلبة على الكون من خلال الاختصاص ينير كتب سنت أكزيوبيري. ومنذ اللحظات الأولى للطيران يتحول الطيار إلى مبدع ومكافح - متعارك دون إنقطاع مع الموت، ومع آلاف المفاجآت. وهذا يستمر حتى اللحظة التي تمس فيها عجلات الطائرة الأرض من جديد.

بهذه الطريقة، من خلال الفهم الإبداعي للنشاط، من خلال الترحال المستمر عبر أراض مجهولة وخلال تنفيذ المهمات الجديدة يتجدد الطيار باستمرار وكأنه يولد ويولد من جديد، ومن جديد يكتشف العالم. أليس هذا في جوهره كما لدى الشاعر وكما لدى الطفل؟

هذا الطيار وعن طريق تشديد إرادة هي وليدة إدراك الواجب، ومن خلال مشاعر لاهبة وعميقة نادرة يربط في وحدة الإبداع جوهره باعتباره رجل قضية وباعتباره رجل فكر.

وقبل أكزيوبيري وبعده حاول الكثيرون من الطيارين بمساعدة الريشة تقديم لوحة عن حياة الطيار، عن رؤيته الجديدة للحياة وللناس. هكذا فعل على سبيل المثال الطيار الأميركي كولينز في كتابه «طيار - مجرب» إذ سعى إلى أن يلتقط تلك الأفكار الممتعة والمشاعر الخصوصية، التي تقتحم وعي الطيار المجرب الذي يحاول بثمن من المغامرات الكبرى أن يختبر آلات جديدة وأساليب جديدة للقيادة.

والطيار والكاتب البولوني آنوش مايسنر الذي في مثل سن سنت أكزيوبيري تقريباً كتب هو الآخر عدة أعمال حول حياة الطيارين (ثمة قصص ترجمت إلى البلغارية) ولكن أولئك الكتاب توقفوا غالباً عند الناحية الخارجية من الطيران. وملاحظاتهم الممتعة تنفع إما في وضع خطة ممتعة، أو بمثابة تفسيرات مستفادة للحالة النفسية. التعميمات تولد في الأعماق. ولقد استطاع الكاتب الفرنسي الوصول إلى العديد من التعميمات بفضل قدرته على التغلغل في العمليات النفسية، وأن يلتقط أدق انفعالات الإنسان المحبوس في «كبين» ضيق وفي يديه مقود الطائرة وفي قلبه واجبه.

لهذا يضايق الموضوع الكاتب في أغلب الأحيان. فهو يريد أن يقدم عملية الانفعالات الروحية. إنه يبحث دائماً عن شكل حي وملون ينبع من فكرة العمل

الإبداعي ومن شعور الشاعر. ولا يضيع أبداً بريق الفكرة الأساسية بين غنى الصور. بطل سنت أكزيوبيري الغنائي يحب أن يحلم في السماء بالأرض، وعلى الأرض بالسماء. هنا تكف الطائرة عن أن تكون تقنية، وتتحول إلى آلة للعمل، وأكثر من ذلك - إلى وسيلة لأداء الواجب - وإلى شيء آخر - إلى بساط ريح يعطي للحياة الرويَّ، وأنفاس الأعجوبة والمغامرة والحلم الشاعري. وبهذا الشكل ينجح الشاعر في أن يجد مكاناً لقلب إيكار في جسد الآلة المعدني.

ويظهر مدى ضلال جميع ضيقي الأفق الذين جهدوا لكي يقتنعوا بأنه مادامت لهم أجنحة من المعدن فإن قلبهم زائد عن اللزوم. في «كبين» طيران سنت أكزيوبيري لا يتأرجح سعدان من الكاوتشوك كتعويذة، بل تتأرجح وردة فواحة. هنا في هذا المدى الضيق، في الأعالي، حَلُمَ وتَلا القصائد، تماماً كما فعل فيما بعد رواد الفضاء السوفيتيين إذ تلوا وسط صمت الفضاء الخارجي العظيم أشعار بوشكين، ويالذعر متعاظمي الأدب، كهان «الإحساس المعاصر».

«قبل أن أصبح رائد فضاء، وفي ليالي الشمال الطويلة، أحببت أن أقرأ صفحات من سنت أكزيوبيري ففيها الكثير من الشعر والرومانتية والإنسانية».

هذا ما أكده غاغارين في المقابلة الصحفية مع «باري ماتش» في ١٩٦٣/٧/١٣.

* * * * *

سنت أكزيوبيري هو رجل الواجب. وقضايا الواجب والبطولة نقاط أساسية في إبداعه.

في الأدب الغربي البرجوازي، كما هو معروف، سقط الواجب والبطولة بقسوة بعد الحرب العالمية الأولى، وعلى الأخص بعد الحرب العالمية الثانية. وأكثرية الكتاب البرجوازيين، وفي المقام الأول، المشاركون في الحربين منهم، قد سخروا من كل ماله ارتباط بالبطولة والتضحية. لقد خيبت الحرب آمالهم وصعقتهم، فأصبح لديهم، طرازاً قديماً الكلام عن المآثر سواءِ في ميدان القتال أو في الحياة السلمية.

كتب حول الحرب ريمارك وهمنغواي وايرفينغ وشو وساروريان وكثيرون سواهم. لقد أظهروا الروحية المترمدة للعائدين من الجبهات وخيبتهم من البطولة.

لن نتكلم على الكتاب من «الجيل الضائع» ولا على مختلف المدارس الشكلانية، التي هي في جوهرها معادية للإنسانية وبالتالي معادية للبطولة. ولن نتكلم على الموقف الساخر من الحياة والإنسان من الجنس الذي أبداه جان كون، حامل جائزة جنجور لعام ١٩٦١ إذ قال: «أن تكون إنساناً، ذلك يعني أن تأكل وأن تعمل وأن تذهب إلى صيد السمك وأن تستفيد من خيرات التقنية».

إن الأسباب العميقة للعداء للبطولة قائمة دون ريب، في تعفن التشكيلة الاجتماعية والاقتصادية ذاتها، وفي عدم الثقة بالإنسان وليس في غياب المثل العليا وحدها بل وفي غياب الأفكار. وهذا يؤدي إلى فردية كالحة جداً، تختلف قليلاً عن ضيق الأفق الاعتيادي جداً. وبرغم الأعتدة والزمر والقادة، والجماهير في الساحات والملاعب فإن الإنسان البرجوازي مسجون في قفص مصالحه، وقابع في شرنقة وسائل الراحة التقنية المعاصرة، وهو مؤهل لنوع واحد من النضال - من أجل رفاهه الشخصي وتثبيته.

ولهذا فإن المدارس الحديثة لا ترفض امتداح المآثر وحسب بل وتسخر منها وتحتقرها. وعلى الرغم من كل شيء، فإن كبار المبدعين، كبار الكتاب الغربيين من توماس مان حتى برتولد بريخت ظلوا ظمأء إلى المآثر، ولقد أصبح سنت اكزيوبيري شاعر المأثرة الحقيقي.

وهذا ما يجب أن نتوقعه. لأن كاتباً يأتي إلى الأدب من الحياة الحية، من اختصاص مرتبط بالمغامرة والتضحية بالذات، يستطيع أن يحس بمزيد من الدقة مغزى البطولة وعظمتها بوجهها الجديد وطريقتها الجديدة في الظهور. يجب أن نؤكد هنا على أن الاختصاص المترافق مع الخطر الدائم، حيث الحياة خشنة يولد رفاقية حقيقية وجماعية حقيقية. الأخطار العامة، والمصاعب العامة، والهدف العام، والحاجة المباشرة إلى المساعدة المتبادلة ترص الناس بقوة. فهنا لا يمكن أن ينجدل قفص ضيق الأفق.

في كل الكتب الصادقة التي وصفت الحياة العسكرية وحياة صيادي السمك

وعمال المناجم والطيارين يبدو ذلك واضحاً. ويكفي أن نتذكر «النار» لباربيوس و«الفيكينغ الأخير» ليوهان بوير و«الوردية الأولى» لكارل تشابيك، وغيرها. في المجتمع البرجوازي لا يعرفون جماعات العمل الاجتماعي الكبيرة التي تنسبك فيها الشخصية بالعمومية، دون أن تفقد كينونتها، وحيث الوعي الإنساني يتحد بالوعي الجماعي.

لقد أدرك الطيار سنت أكزيوبيري العلاقة المتبادلة بين البطولة والجماعية والرفاقية. ولهذا لم يكل من امتداحها طوال حياته. والفردية في أكثر مظاهرها فظاظة وفي «أسماها» لا تعرف شعور الواجب الحق نحو الآخرين. وقد جرى التعبير عن ذلك في الأدب السوفيتي بدقة في «قصيدة تربوية» للكاتب ا.س - ماكارنكو:

«بمقدار ماتكون الجماعية فسيحة للمصير الذي تحس نحوه بالمسؤولية الأخلاقية يكون ضميرها نامياً».

ولهذا فإن البطولة الحقة تختلف تماماً عن الجرأة التظاهرية المستهدفة لذاتها المصحوبة بالجمال الرياضي والتي غالباً مايمتدحها بعض كتاب الغرب بل وحتى أنهم يسعون لإظهارها في حياتهم الشخصية. وسنت - أكزيوبيري الذي يسعى كي يوضح ويحس فحوى إدراك البطولة يؤكد: «ليست البطولة في احتقار الموت أو حب المغامرة». ثم يقول بعد ذلك: «مصارع الثيران يوحي لي بالأسى». همنغواي ولوركا وبيكاسو وغيرهم من المبدعين وليس فقط الذين من أصل اسباني أبهجهم مصارعو الثيران على مختلف أنواعهم. وهاهي نفس كبيرة تحتقر الألعاب الإسبانية. وهو يرى من غير الضروري، أن توتر أعصابك بمشاهدة مصارعات خطيرة، ذلك لأنه كان يحس الصراع، الذي ليس لعبة، بل هو مرتبط بمصير الناس. لم تكن الثيران الإسبانية ضرورية له، لأنه قد أمسك قرني ثور الفاشية ذاته، ولقد طعنه.

البطولة مرتبطة حتماً بالواجب. وهي ليست لعبة وليست متعة، ولا شجاعة عادية. ليست رياضة ولا شوقاً إلى الصيد ولا ظاهرة مستهدفة بذاتها كما هي الحال لدى مالرو، بل هي أسمى مظهر للشعور بالواجب نحو الآخرين. وأكثر من ذلك: لحب الآخرين. والحب يلهب الشعور بالواجب. «أدركت لماذا وضع أفلاطون الشجاعة في آخر الفضائل - كتب سنت أكزيوبيري - إنها غير مكونة

من مشاعر جميلة جداً: قليل من الحدة، قليل من الخيلاء، كثير من الاحتمال وشعور رياضي بسيط. ولن أعجب أبداً بمن هو شجاع فقط».

الطيار والشاعر لا يحتمل تلك الشجاعة التي لا يقوى على سواها الإنسان البرجوازي، الشجاعة المرتبطة بالشعور الرياضي وبالخيلاء، التي تسمع وراءها دائماً طقطقة الآلة الحاسبة التي تعد قائمة حساب للمغامرة وللفوائد التي تجنى منها.

في البطولة الحقيقية لا تتحقق المحاسبة المزدوجة. تختفي المنافع الشخصية. تبقى المهمة الكبرى التي يجب أن تنفذ وحدها في القائمة. يكتب الشاعر في إحدى رسائله: «أنا جندي ولست سائحاً» وهذا ماكانت تستطيع قوله عن نفسها قلة من الكتاب البرجوازيين. سنت أكزيوبيري جندي، وهو حين يطير فوق الصحاري أو فوق باتاغونيا، وإذ يطير بطائرة قتالية فوق فرنسا المحتلة، ثم يطلقون النار عليه في مناسبة أخرى، تتحول مبادئه إلى مصير شخصي. إنْ الفاشية بضجيجها الحقود تنقض على وطنه.

وعلى الرغم من ذلك فإن كتب سنت اكزيوبيري الأخيرة ليست تشاؤمية. وفي ذكريات عنه نشرت في «الأكسبرس» في ١٨ تموز ١٩٦٣ أشير إلى التصوف وحتى إلى الانتحار. في «القلعة» تصادف صفحات حزينة. في «الأمير الصغير» يهلك البطل الرائع بسكينة وصفاء. ولكن سنت أكزيوبيري في كامل إبداعه وفي مصيره الشخصي يظل جندياً يكتب عن نفسه باعتداد ويناضل بالريشة والسيف من أجل الناس ويهلك في موقعه ويكرس نفسه كلية لمهمته وبالتالي - للحياة.

لن نذكر بالصور البطولية في إبداع الكاتب مثل غيوميه وعبارته المشهورة عن الإنسان والحيوان أو مثل جاك ريفير الفظ والصلب وكأنما قد من صخر ولكنه على استعداد دائماً، للتضحية.

بطولة سنت أكزيوبيري، هذا الشاعر الرومانتي، عادية تماماً. ممتزجة بمآثر الشعب، وقبل كل شيء بعمل الشعب. والكاتب فرت الذي كرس له عملين من أعماله الإبداعية قد كتب: «الأسمى بالنسبه له لا يختلف عن اليومي والواقعي». وهذا معروف عن شاعر الخبز الأرضي، والبستانيين والفلاحين الذي يؤكد بفرح: «الإنسان حر حين يحفر الأرض».

إن قضية الحرية، هذه الحرية التي يحب الكتاب البرجوازيون كثيراً أن يكتبوا حولها، ليست هدفاً بذاتها بالنسبة له، بل تتحد بالواجب بينما هي لدى سارتر مرتبطة بغياب كل واجب. إن النضال الدائم في المجتمع الطبقي بين الحرية المطلقة والمثال الإنساني محسوم بالنسبة لسنت أكزيوبيري لصالح المثال.

كل شيء لدى الشاعر يأتي من الحب للإنسان، من الإنسانية، الإنسانية تملأ هواء «كبين» طيرانه وهواء غرفة كتابته، بينما جو أوروبا مكهرب بالتوتر العالي لأكثر الحروب هولاً. وهذا نشاط وإنسانية دينامية، يوقدهما الحب. «أن تحبا، لايعني أن تتبادلا النظر بل أن تنظرا إلى هدف مشترك».

ثمة أنواع مختلفة من الحب. ونحن، في أغلب الأحيان، نحب أنفسنا في الآخر قبل كل شيء وذكريات الأيام الجميلة التي عشناها. ونحب أحياناً كما يحب شيء للتسلية أو كما يحب كلب صغير. وأحياناً نحب للمتعة الروحية التي يمدنا بها الرفيق، أو نحب نبلاً، أو غروراً، أو إشفاقاً، أو تعاطفاً، بحكم العادة. وفي هذه الحالات جميعاً نحب أنفسنا في الجوهر. وحده الحب الذي يستبعد الأنا الشخصية والذي يوجه نحو الاستعداد للتضحية بالذات، هو الحب الحقيقي. وهكذا أحب الشاعر الفرنسي.

ثمة أناس مؤهلون لأن يفتتنوا بالمآثر البطولية وحتى أنهم يتعاطفون معها، ولكنهم لا يملكون القوة ليقوموا بمأثرة. سنت أكزيوبيري استطاع بصدق أن يفتتن بالمآثر، وأن يغني لها، واستطاع أن يقوم بها. ومن مآثر الشاعر تكتسب أفكاره قوة وواقعية. لكأنها تتغذى من دمه الجاهز في كل لحظة لينسكب فيها.

هو لا يكلم الناس بجفاف بل بالهام مبتهج. ولقد ترجع صوته في الصمت الروحي الخطر المخيم فوق أوروبا مرناناً قوياً. لا وجود هنا للتأكيد الشديد للأوامر الصاخبة التي لا تقوم على أساس وإنما هي صرخة انفعال من شاعر ومشارك، يحكي، يقنع، يكوّن صوراً، يكشف أفكاره المكنوزة.

كتبه الأخيرة تشبه عملاً إبداعياً واحداً، مجموعة من رسائل ماقبل الموت من صرعى الفاشية، حيث تحس بمزيد من الحدة، مأساوية العصر وعظمته. وكما عبر توماس مان بنجاح فإن الفن المؤثر دائماً هو الفن الممتلئ حياة. وليست بأقل إثارة

هي الحياة التي تتحول تلقائياً وفعلياً إلى فن.

كتب سنت أكزيوبيري الأخيرة هي أيضاً اعتراف ماقبل الموت، إنها مفعمة حياة وفناً. البطل والشاعر، والمأثرة والكلمة تنسبك معاً جميعاً. الكلمة تضفي القوة والمغزى على النشاط. والنشاط يضفي الإستمرار على الكلمة الشعرية.

أحد أكثر أعمال سنت أكزيوبيري الإبداعية إثارة وخصوصية وأكثرها غنائية هي حكاية الأمير الصغير. إنها أغنيته التميّة. لقد سعى طوال الحياة إليها. لقد حلم طوال الحياة بهذه الحكاية، العميقة والشاعرة في وقت واحد، الإعترافية والحكيمة، التي كأنها أبدعت مزاحاً ثم تحولت إلى مصير حياتي.

ظل طوال حياته يتذكر حكايات الطفولة والإقتصاد وتلك اللطيفة بوليا، التي كان يحادثها فوق رشقات القذائف، ويذكر مسقط رأسه ليون. إنه «مغترب عن طفولته»، وهو ينادي الطفولة باستمرار، وذلك الذي ضاع في ذكريات الطفولة، كما يفعل أكثر الشعراء الحقيقيين. ونتذكر «انجل» ليرمنتوف. إنه «الأمير الصغير» لسنت اكزيوبيري. وفي الأيام التي سبقت وفاته، عاد بسوداوية حزينة إلى أبعد ذكرياته، إلى الأماكن التي يكون فيها خياله دائماً في بيته. ولقد كتب جورج فيليسين: «إنه يعرف كيف يطيل طفولته حتى وفاته».

والشاعر أبدع صورة الفتى الصغير ذي الشعر الذهبي، الذي يجب أن يجتمع فيه كل ماهو جميل، ما أحرزه وما حلم باحرازه. هذا الطفل من نسج الذكريات كما هو من نسج الأحلام. وعلى الرغم من أنه قد سقط من نجمة مجهولة، ثم صعد إليها، فهو نتاج أرضي، مولود من أنوار أرضية، من قلوب الطيبين والنبلاء من الناس، الذين التقى بهم الشاعر، من عضلات غيوميه ومن عذاب ليون فيرت.

هذه الحكاية المكتوبة بسذاجة طفولية مليئة بكل القضايا الكبرى، التي أثارت أكزيوبيري والتي صادفناها في أعماله الإبداعية السابقة.. ولكن الطفل الصغير يجعل القضايا ملموسة، يبعثها بأنفاسه وبسحره الشاعري. وعلى الرغم من أنها مختفية وراء الرموز، فإنها لا تفتن على اعتبارها حقائق شعرية مع عدم توقع ظهورها ولا بحكمتها، التي تطل وكأنها مزاح من وراء نظرة ثعلب الصحراء الصافية، أو وراء البرودة الآتية من جدول منزو بين الكثبان الرملية.

وكما في حكايات التوراة القديمة، يبدأ النشاط في الصحراء، ولكن، بدلاً من البطريرك الأشيب أو النبي الناري يظهر، على غير انتظار، فتى صغير ذهبي الشعر. إنه لا يذهب إلى الناس حاملاً تعاليمه بإيمان جديد، وإنما يتحادث بعفوية وبساطة مع رجل منفرد.

لا وجود هنا لغابات الشمال التي نعرفها في حكايات اندرسن، ولا الجوامع الرشيقة القباب والقصور المرمرية التي يتحرك بينها أبطال «ألف ليلة وليلة» متشحين بالحرير. هذه حكاية معاصرة وحديثة. بطلاها الرئيسان طيار سقط بطائرته في الصحراء، وطفل سقط من الكويكب الصغير استيرويد. إنهما يتحادثان - هذا الرجل المبقع بزيت الآلة والذي يحمل في يديه المفاتيح والمفكات والبراغي، وذلك الطفل الأثيري والجميل الذي يبدو وكأنه انعكاس لضوء رمال الصحراء. واضح أن هذه لوحة رمزية. هنا كل الصور والحوارات وليدة تجربة ملموسة، وتتحول إلى رموز.

لا وجود في هذه الحكاية للمواقف البراقة الموجودة في «فرخ البط القبيح» أو «هزار الإمبراطور الصيني». كل ما فيها أكثر حرية. يتعرج فيها النشاط في الصحراء وفي الكوكب البعيد منطلقاً بسرعة الطائرة والصاروخ والحلم. تتدافع القضايا مع الحياة، راعشة بالأسى أو السرور ثم تضيع من جديد، كما يختفي الماء المحيي في الرمال.

وراء النشاط المبسط جداً يختفي الرمز المعقد، الذي يمكن أن يولد أكثر التفسيرات تنوعاً. وكما في كل حكاية جميلة حقاً فإن كل شيء، هنا يذوب في جو شاعري، في غنائية عفوية صادقة. أعمال سنت أكزيوبيري الإبداعية السابقة هي مقدمة للحكاية. فمنذ زمن بعيد والشاعر فيه يبحث عن ذلك الشكل الذي يتيح له أن يظهر تماماً لا غنى الأفكار وحسب بل وغنى المشاعر، والموسيقا. ونحو الحكاية يتجه شعراء النثر الحقيقيون.

لن نتفحص العمل الإبداعي بالتفصيل. ولكنني أريد أن أؤكد أنه ليس بالعمل الساذج. بل وعلى العكس من ذلك فإن أكزيوبيري يحارب به أعداءه القدامى: الدوغمائية وعالم ضيق الأفق الصغير المحدود، والعبودية للأشياء. ينبغي أن يظهر

الشاعر للإنسان البرجوازي المعاصر المعتد بحداثته أين يكمن العديد من القيم الأخلاقية، ومعنى النظرة الشاعرية والنضارة الطفلية للإدراك الحسي. البطولة الطفلية العاطفية تنبثق بلا انقطاع وتنفحنا بأنفاس الحكمة، فكأنما هي هدير القرون الخوالي الساحر والعارف.

الأمير الصغير يرى الأغنام في الصناديق لا بواسطة أشعة رونتجن بل بأشعة مودته الطفلية. وهو، برفق، كما لو أنه يتسلى، يضع الكمامة للأغنام لأنها تحب أحياناً أن تتغذى بالورود أكثر ما تحب. الأمير الصغير بستاني وفلاح - ولا يشبه الأمراء في الحكايات القديمة. إنه يعتني بأزهاره، بكوكبه، يكافح أشجار الحبحب التي تهدد بفلق الكويكب وتكاد تسحقه بثقلها الشاذ.

هذا الفتى الصغير يكافح. إنه عامل وجندي. وهاهي دوافع سنت أكزيوبيري المحببة. هاهو الدافع إلى المأثرة والبطولة والحب. ولكنها هنا ملونة بسحر خاص. لأنها مرتبطة بصورة الفتى الصغير الذي يتحدث بهذا الجد مع الطيار. المقارنة بين الإثنين تظهر باستمرار.. فالإثنان أتيا من بعيد.. ولكن، كم هو أبعد درب الطفل؟

الكبير ساخر وغير واثق. والطفل جدية طفلية. وبدلاً من أن يقنع الكبير الطفل يبدأ الطفل يقنعه. قليلون هم الطيارون المؤهلون لأن يتحدثوا بهذا الأسلوب مع أطفال يلتقون بهم مصادفة. ونصل إلى إحدى أجمل اللحظات في الحكاية: «لم أشأ أن أعرف المزيد عن المطرقة، عن المزمار، عن الظمأ والموت، ففوق إحدى النجوم، فوق أحد الكواكب، كوكبي، الأرض، ثمة أمير صغير يحتاج إلى مواساة!» هنا يحل منطق الشعور، أقوى وأكثر تلقائية من المنطق الجاف لمن يسمى الإنسان الحديث. وهو يقود الطيار ليفهم الطفل.

وكم هي أكثر جوهرية تلك الأسئلة الطفلية الملحة التي يطرحها الأمير من ناضج حكمة الطيار الذي أرخى يديه خائراً أمام آلته المعطلة؟ من تواشج الأسئلة الداخلي والأجوبة لا نحصل على سخرية دقيقة وحسب بل وعلى شعر عفوي.

سفر الأمير عبر الكواكب الصغيرة هو بجوهره القسم الأقل شاعرية في الحكاية، وهو يكشف لنا وجهة نظر سنت أكزيوبيري الفلسفية. إنه يرسم قادته البغيضين ومعلميه الذين يبدو الكوكب صغيراً على خيلائهم وحبهم للرفعة، ويدلنا

على رجال الأعمال - عبيد الأرقام هـؤلاء - وجشعهم الجبان. ولا ينسى عالم قاعة الدرس الذي هـو أحد ينابيع البرد الروحي. علماء منفصلون عن الحياة، محصورون في غرف عملهم يشرحون، دون توقف، الحقائق التي يحملها لهم الاخرون وهم فخورون بجديتهم. وكلمة التعلم، بالنسبة لهم، مرادف للجفاف، لإنعدام المشاعر، وللتفسيرية. إنها سلاح في أيديهم ضد النفوس الحية المبدعة، نفوس الذين لا يطيقون الحرفية ولا يستطيعون أن يقتلوا مشاعرهم وخيالهم ولا يرغبون في ذلك.

الإنسان المنفرد الذي يشعل المصابيح، ويعمل شيئاً غير متعلق بشخصه بل بالآخرين، ينجز عملاً مفيداً.

الحافز الأساسي في هذا القسم من الحكاية مليء بالأسى الساخر «أنا إنسان جاد، ليس لدي وقت لأحلم!» المنطق الطفلي البسيط يروي أشياء بسيطة، لا يقدر عليها الكبار المحاصرون بظروف لا حصر لها.

ولكن أكثر الصفحات شاعرية هي تلك التي يتكلم فيها على الحب، والرفاقية، والواجب. فلنتذكر، على سبيل المثال، لقاء الأمير والثعلب والتدجين. لقد توصل المؤلف هنا إلى أكبر إثارة داخلية:

«ولكن، إذا دجنتني فسوف تصبح حياتي وكأن الشمس تخترقها. سأصير أميز وقع الخطوات عن باقي الضجيج وسيصبح هذا الموقع مختلفاً عن كل شيء. مختلف أنواع الضجيج الأخرى سترغمني على الإندساس تحت الأرض، وسيدعوني وقع خطواتك إلى الموسيقا. ثم انظر! هل ترى حقول القمح هناك؟ أنا لا آكل خبزاً. والقمح غير نافع لي. لا تذكرني حقول القمح بشيء. وهذا مؤسف! لك شعر بلون الذهب. وحين تدجنني، سيكون رائعاً! سيذكرني القمح المذهب بك. وسيكون صخب الهواء في القمح مريحاً لي..».

نرى كيف أن شعوراً قوياً يشكل كل شيء، يملؤه بالجمال، وخاصة إذا كان هذا الشعور هو الصداقة. «بتدجين» كهذا التدجين للناس يحلم هذا الضابط خلال أيام أخطر حرب.

وهكذا ينظر شاعرياً إلى مسألة الإبداع، إلى السعي نحو الكمال، لوضع جزء

من كيانك في كل ماتعمله. ماتضع له قلباً هو وحده ما تستطيع أن تحبه كما تحب ذاتك، بل أكثر من ذاتك. وهذا شكل للتضحية بالذات.

وتظهر تلقائياً مسألة المثل الأعلى، مسألة الجدول المغني في الصحراء، ونحن ندرك أهمية وجود جدول أو الإيمان بوجود جدول في مكان ما من صحراء النفوس الإنسانية. وسنت أكزيوبيري يعرف بدقة وعمق الدور الملهم للمثل الأعلى، للهدف البعيد. فهو لا ينظم الطبع وحسب بل ويدفئ الإنسان، يدفعه ليتوقد، لينتظر، ليأمل ويؤمن، الهدف المحقق لا يفرحه، بل الأهداف الجديدة الأبعد مثل «شعل» كورولينكوف التي تتلامع أمام عينيه. وإذا لم يكن ثمة ما يضيء في روح الإنسان، فهناك سيكون الأسى والتجهم. «مايثيرني كل هذه الإثارة في الأمير الصغير، هو إيمانه بزهرة، إنها صورة الوردة التي تضيء فيه مثل شعلة المصباح، حتى وهو نائم..».

الوردة التي تضيء.. والجدول الذي يغني في الصحراء، فرحة الانتظار والأمل، إلهام العمل الإنساني، كل هذا يملأ بالضوء الداخلي حكاية سنت اكزيوبيري، فيها يلتمع انتظار العيد الأجمل، والصفحات الأجمل الأعذب من العيد ذاته. يغني فيها لجميع درجات التضحية والفرح الذي تحمله في ذاتها. العطاء مغبوط دائماً أكثر من الأخذ، والإبداع أكثر من الإستفادة، والتضحية في سبيل الآخرين أكثر من أن يضحوا من أجلك، إنها حكاية في التضحية وقصيدة في البطولة.

استطاع الأمير الصغير تدجين الثعلب والإعتناء بالزهر وأن يكافح أشجار الحبحب، وأن ينظر إلى الناس بعينين واثقتين، ولكنه يعرف الخوف من الوسطية المبتذلة ويطمح إلى المأثرة. ثمة دائماً في المأثرة شيء احتفالي. ونحو هذه الإحتفالية، نحو هذا الجمال الرومانتي يتجه كل كيان الطفل، الذي وقع وسط الصحراء، ليبحث عن الجدول المغني وليتطلع بين ملايين النجوم، إلى موطنه الصغير.

معلوم أن الفتى ذهبي الشعر لن يكون مفهوماً وعادياً بالنسبة لسكان الكواكب الصغيرة ولا بالنسبة لأولئك «الناس الجديين» الذين لا وقت لديهم للحكايات. ولئن أوقف أحد «العلماء» العميقي التفكير نظره على الطفل الشمسي فإنه سيغضب، لأنه لن يدخل بسهولة في مقولاته، ومن الصعب أن يوافق على

الدخول في دولاب صغير ذي بطاقات «اتيكيت» أو أن يقترح للمشرحة. وهو لن يحتمل العلمانية التي تفوح منها رائحة الأدوية والدوغمائية، حتى حين تختفي وراء المقولات الرياضية.

كان للطفل الكثير من الأعداء وسيكون له الكثير منهم. وهم سيتتبعون آثار طريق الأفعى عبر الرمال نحو قدم الطفل الصغير المدللة. وسوف يدلكون أياديهم مسرورين: «فليذهب إلى المكان الذي جاء منه».

* * * * *

كثيراً مايتحدث مؤلفو الروايات الخيالية وحتى رجال العلم عن وجود كائنات حية على الكواكب الأخرى. ومع كل حدث جديد في ميدان السيطرة على الفضاء يتوجه نظر الإنسانية نحو الفضاء الخارجي. يطير الخيال الإنساني المتعب نحو الأثير، باحثاً، هناك عن ينابيع جديدة للإلهام، وعن نقاط استناد جديدة لطيرانات أبعد. لم تكن للخيال القديم آفاق بمثل هذه الرحابة للطيران ولا مثل هذه الدرجات المضمونة، والمحطات بين الكوكبية، التي يحط عليها ويستريح.

طريق البحارة القدماء والرحالة والمستكشفين هو الآخر كان مطروقاً ومسبوقاً إليه من قبل الخيال البشري وقبل كل شيء من قبل الحكاية. كم في الحكايات القديمة من رحالة على أراض مجهولة!

في عهد الطيرانات الصاروخية يصير واقعياً أن نحلم بسكان الكواكب المجهولة، وبكائنات مجهولة لم تشاهد من قبل. ومن الطبيعي أن يجرى تصور هذه الكائنات كأناس آليين يطيرون، ولهم منطق رفيع، أو على شكل هولات عجيبة، أو عسكريين باردين.

ولكن الطيار الفرنسي، وقبل كل هذه الأعوام جعل النجوم موطناً لأطفال يشبهون أطفال الأرض، وهم جميلون نضيرون كجميع الأطفال الذين نحتفظ لهم بأعز زاوية من قلوبنا. كم تصبح النجوم أغلى وأقرب وكذلك سماوات النجوم، حين نعلم أنه هناك، في مكان ما، على نجمة ما، ثمة كائنات كالأمير الصغير، نعرفهم، وهم متلفعون بأحسن الود الإنساني. كم تكون الكواكب جميلة لو أنها مسكونة بمثل هؤلاء الأطفال، لا بالعسكريين من رجال (مارس) أو بالناس الآليين

المصنوعين من الأسلاك والأرقام.

«وكل كاتب يخلق كوكبه الخاص في إبداعه» - هذا ما أكده فرانسوا مورياك، وكوكب سنت أكزيوبيري يبدو صغيراً، فيه أزهار، وفيه أيضاً أشجار حبحب، وبراكين تتطلب أن تكون يقظاً قربها. والأكثر أهمية - أنه يعيش عليه طفل يستطيع أن يعمل وكما يستطيع أن يكون بستانياً يستطيع أن يكون أيضاً جندياً.

لم يسقط الأمير الصغير من الكويكب على كوكبنا، بل صعد من الأرض إلى النجمة ليملأ بريقها بالضوء ذاته الذي تضاء به بيوت الناس حيث يلعب الأطفال.

في «أرض الناس» قصة منقولة عن ريبورتاجات سنت أكزيوبيري السابقة تحدث فيها على سفرة في مقطورة من الدرجة الثالثة، وسط الناس الذين يملأون العربة يلعب فتى صغير ذهبي الشعر «يشبه الأمير الصغير» قد «يصبح موزارت إذا سمحت له ظروفه». وقد تكون هذه المقطورة من الدرجة الثالثة، وبين الناس العاديين، هي المكان الحقيقي لمولد «الأمير الصغير».

لقد حاول سنت أكزيوبيري في كل أعماله الإبداعية أن يصالح عبق الحياة الجديد مع القيم الأخلاقية القديمة، والدقة الرياضية مع الخيال، وأنوار الأرض مع أنوار النجوم، حكايته حكاية معاصرة حقاً. الغروبات تستبدل بالكواكب الصغيرة، والطيارون بعلماء الفلك. وهي محكية بحب عميق للأطفال، وبسخرية خفيفة للكبار من هذا الحب. وبحزن عليه. إنها، دون ريب، بوح شعري. وفنية البوح الشعري تفرض التماسك الداخلي، والعفوية المنغمة وتلقائية المظهر. وقد حقق الشاعر كل ذلك.. وذلك لأنه أحس دائماً التقارب بين مصير الأمير ومصيره الخاص.

ونرى كيف أنه بالرغم من تحريمات الأطباء والجنرالات ظل الطيار الذي صار هرماً يطير فوق فرنسة المحتلة على الآلة الحربية وفي ٣١ تموز عام ١٩٤٤ اختفى في سماء البحر الأبيض المتوسط ليتحول إلى اجمل نجوم الأدب الفرنسي المعاصر.

الموت البطولي يضفي جمالاً مأساوياً على تأملاته الشعرية ويحيل حكاية الأمير الصغير إلى رسالة من رسائل المعادين للفاشية المحكومين بالإعدام، والتي هي أجمل دليل على رجولة النفس الإنسانية.

* * * * *

مصير إنسان

حين يتكلمون على قصة «مصير إنسان» لشولوخوف يقارنها بعض النقاد برواية همنغواي المشهورة «الشيخ والبحر». ثمة شيء مشترك بين العملين اللذين يتشابهان ببساطة التأليف ووسائل التعبير وبحدة الصور والحيوية التلقائية. والعملان يكشفان مصير بطل، مصير إنسان. والعمومية فيهما تؤدي إلى أقصى اتساع ممكن، إلى حيث يبدأ الفردي والمحدد بالضياع، بالإندماج بالعام. ولكن الكاتبين قدما فرديات صريحة تعيشها آلاف المصائر البشرية. إنه لمما يتطلب الشجاعة أن تقدم على تعميم كهذا. ذلك لأنه من المحتمل كل لحظة، أن يطلع خط كنصل السكين ويتجه نحو المجرد. وكبار المبدعين لا يعبرون هذا الخط طبعاً.

والكاتبان يجهدان لنبذ كل التفاصيل الزائدة وللإبقاء على ما لا غنى عنه فقط. إنهما يسعيان نحو النثر الدقيق الثمين، نحو الفن المعقد في انتقاء التفاصيل الذي اعتبره تورجينيف قبل قرن أصعب ما في فن الأديب.

والعملان يبدوان للوهلة الأولى في غاية البساطة، ولكن هذه البساطة هي انبثاق لتعقيد شديد. فالأمر تماماً مثل جبل جليد همنغواي الذي قسمه الأكبر مخفي والقسم الصغير منه فقط يسبح بهدوء وثقة فوق سطح البحر. الكلمات مختارة بدقة مدروسة، الصفات مستبعدة، ولا نكاد نجد الإطناب والمجاز. الكلام يجري واقعياً كما في الحكايات الشعبية والأقاصيص.

كل شيء هنا اعتيادي عن وعي ودراية. الأبطال من الناس العاديين جداً، الكلمات عادية وبناء الحديث عادي. ومع ذلك تكمن وراء هذه الأمور المعتادة قوة إبداعية راسخة ومهارة فنية.

مقبول الإيمان بأن الجرأة الإبداعية تتجسد قبل كل شيء بمتطلبات كهذه، عن طريق تميز الصور، وغرابة البراعات الأسلوبية، وعن طريق إسرافية وعدم توقع المفاجأة. ولكن الجرأة الإبداعية الحقيقية هي في أن تقرر أن تكتب بطريقة عادية، دون تزيينات وبأكبر قدر من البساطة. إن ليف تولستوي قد تجاسر على كتابة «حكاياته الشعبية» بعد «حرب وسلام» و«آنا كارنينا» وقد كتب ميخائيل شولوخوف قصته بعد «الدون الهادئ» وبعد «الأراضي البكر». وفي أواخر أيام حياته قدم همنغواي «الشيخ والبحر».

ولكن التشابه بين العملين يقف عند هذا الحد. فالاتجاه الأساسي فيهما، كما سنرى، مختلف. فالجندي سوكولوف لا يجادل العجوز سانتياغو وحده، بل إنه يجادل أيضاً بلاتون كاراتايف، وهو أيضاً جندي شارك في الحرب الوطنية العظمى الأولى. الجندي سوكولوف يجادل الكثيرين من أبطال الأدب الآخرين، حتى من الذين قدمهم شولوخوف نفسه.

الحادثة في القصة، كما هو معروف، هي اعتراف. ويجري الحديث في هذا الاعتراف على مصائر العديدين من الناس، على مصير جيل بأكمله. لا شيء في حياة الجندي سوكولوف غير عادي أو مثير. لا تلوينات حادة في مجرى أيامه. تختفي هنا الأحكام الفلسفية ولعبة المداخلات، وانسكاب الشعور الباطن، في الوعي والتحليلات الفرويدية للطباع. وكذلك يختفي ذلك الشراع الحماسي الواسع الذي عرفناه في الدون الهادئ و«الأراضي البكر». الحياة ملتقطة ومحددة في مصير إنسان. وفي مصير إنسان ذاب الفن ذاته، اختفى مع المؤلف، انحل في قوة الوقائع المأساوية.

وتدريجياً، وراء هذه الإعتيادية، وراء المصير الإنساني الإعتيادي تبدأ العموميات الظهور، وهي لا تأتي بطريقة التدفق في الرحابة، وإنما من أعماق الأحداث المؤثرة في الطباع. تبدأ تحدد التوتر الدرامي وجمال الانفصال الشعري. إن مصير اندري سوكولوف يتحول تدريجياً إلى مصير الإنسان الروسي، مصير الإنسان السوفييتي، الخارج من عاصفة الحرب النازية والمنتصب أمام الحياة الجديدة.

البساطة التي رُوي بها تاريخ سوكولوف ليست هي البساطة ذاتها التي نعرفها

في حكايات ليف تولستوي الشعبية. الطيبة والحس الشعبي ينسكبان هنا بصمود رجولي في كلام الجندي. ثمة دائماً في البساطة قوة فجة، أما في هذا العمل فإن التوتر العاطفي والبوح الغنائي يمحيان فجاجة خطوط الكفاف.

يتحدثون في الغرب، أغلب الأحيان، حول الأسلوب الحديث، المتمثل في الإيجاز والتعبيرية، والمقابلة السينمائية للوحات، والتجريد الرياضي للصور، وغير ذلك. لقد تسامى شولوخوف منذ زمن بعيد عن وهم البحث في الشكل الخارجي عن أسلوب العصر. كم من القوة في هذا النثر الواقعي الذي على شيء من الفجاجة، والذي يختلف عن كل الغرابة المتوقعة من جميع المدارس الشكلانية، وهنا أيضاً نحس الكثافة، والاقتضاب ولكنهما يتولدان هنا من الكيان الداخلي للعمل. ماوراء النص غير مختف وراء الرموز ولا وراء الأطروحات الفلسفية أو التضبيبات الفنية للشعور الباطن. وعلى العكس من ذلك فإن بساطة الروي مقترنة بوضوح كريستالي. إنه وضوح بسيط ولكنه مدروس بعمق. هو أشبه بالبحيرات الجبلية: تزداد نقاء كلما امتد النظر. ومع ذلك لا يظهر القعر. إنه يختفي في مكان ما عميق جداً. وهذا ليس وضوحاً مسطحاً وبلا موهبة لروي عقلاني جاف. القصة، على العكس من ذلك، مفعمة بالتوتر العاطفي والذهني. ولهذا تحس بدل الإيقاع الرتيب «الحديث» للآلة انفعالات العراك. وبدلاً من الفترات المنسقة المرتبة والمدروسة – الخط المنكسر لعدم الإستواء، يتصاعد غليان الحياة ونبضها، تحت ضفتي المصير العسكري الضيقتين تحس رحابة العفوية الحماسية. إنها رحيبة جداً هنا. يستنشق بعمق كامل الهواء الروسي، وهواء التلال يؤرجح النشوة الربيعية للحياة الوليدة.

من ناحية الصنعة تثير القصة العديد من المسائل الممتعة: حول حدود التعميم مع الكناية، التفصيلات المميزة، ماوراء النص بلا رموز، دقة الجملة اللغوية، وحول التناسق وغيرها. ولكن جوهرها الحقيقي كامن في طبع بطلها الرئيسي أندري سوكولوف. الحوادث الدرامية والأحداث منتقاة بدقة، بحيث تكشف الصورة الداخلية للإنسان.

عام ١٩٤٢ وفي ضرام الحرب نشر شولوخوف قصته المعروفة «علم الكراهية». يبدو في تلك القصة للوهلة الأولى، شبه عام بمصير إنسان التي نشرت

بعد ١٤ عاماً. حتى في مصيري الملازم أول غيراسيموف والجندي سوكولوف نصادف لحظات متماثلة. ولكن طبعي البطلين مختلفان. لقد اتبع ميخائيل شولوخوف عن وعي التشابه الخارجي بين العملين. ولكنهما يعبران عن مرحلتين تاريخيتين مختلفتين تمام الإختلاف وكذلك عن نفسيتين مختلفتين. إن سوكولوف بطل جديد في إبداع شولوخوف.

منطقياً وببطء ودون أية «ألاعيب براعة» ودون «أضواء خاصة» يبدأ بناء الطبع. المؤلف يستخدم وسيلة أدبية قديمة - القصة في القصة. فالكاتب يلتقي مصادفة مع بطله الذي يبدأ يعترف أمامه ويكشف له تاريخه.

سيرة سوكولوف عادية. فهو قد شارك في الثورة في شبابه الباكر ثم شارك في البناء، وقد طاب له أن يلهو ويشرب ثم تزوج من امرأة طيبة. لقد نجح هذا الرجل في إقامة بيت صغير ليعيش في هدوء مع عائلته. كل ذلك محكي بواقعية حتى لكأن البطل نفسه هو الذي يروي سيرته. ومع ذلك نشعر بيد الكاتب الذكية. فالألوان مرتبة بحيث ينمو الطبع دوماً تحت أصابع نحاته الماهر اليقظة.

اللوحة الذهنية للحياة الساكنة لم ترسم لتكون نقيضاً لأهوال الحرب وحسب. نحن ندرك أن هذا الرجل الضخم نشيط وقوي. عاداته ومسراته قد تكون رتيبة ومفتعلة قليلاً ولكنها خالية من السأم المتمدن المتسلسل للإنسان البرجوازي. وندرك أن سوكولوف، على الرغم من البيت الصغير والحديقة الصغيرة والأطفال الثلاثة، لم يضق أفقاً ولم يغرق في السكينة، ولكنه يعيش مع خفقان وطنه وانفعالاته. هو سائق من حيث المهنة، يعمل مع الآلة، ولحسن الحظ لم يقتل «الشعور المعاصر» تعاطفه، ولم يجعله مختلفاً عن عمال المناجم في الدونباس ولا الحطابين في الأورال وسائقي الجرارات في بوفولجيي.

هذا الإنسان السوفييتي العادي، هذا الإنسان الحقيقي، يكشف طبعه خلال أيام الحرب. نرى، أول ما نرى، أن الجندي سوكولوف لم يتحول إلى منفذ أعمى، لم يسحقه الانضباط العسكري. الانطلاقة المبدعة التي تميز الإنسان السوفييتي حتى في أيام عبادة الفرد تعيش في السائق العادي للعربة الآلية. نتذكر كيف كان ينقل القذائف عبر خط القتال أو ما أظهره من سرعة خاطر أثناء هروبه. إنه مؤهل

لاتخاذ قرار مستقل، لأن يقدر الظروف، لأن يتصرف بشجاعة ودون تردد. إنه لم يتحول إلى صامولة أو لولب أو بيدق بيد أحد.

وفي أيام الحرب بالذات نبدأ نرى كيف يتحول العادي في حياة سوكولوف إلى غير عادي. وهذا من ميزات الإنسان الروسي. نعرف أن الجندي الروسي كان مبدعاً دائماً في القتال وليس منفذاً أعمى. ولكن سوكولوف هو أيضاً مقاتل سوفييتي، ولهذا فإن الانطلاقة الإبداعية تظهر لديه بمظهر جديد أرقى. فكم هو مختلف عن الرجال الهتلريين الآليين الخضر الواقعين ضمن انضباط ميت لا روح فيه.

الانتقال من الحياة السلمية إلى الحرب يصبح أيضاً واقعياً. يستمر سوكولوف في أداء عمله، كما كان يؤديه سابقاً. ولكن الظروف الأثقل تتطلب المزيد من الطاقة والمزيد من سرعة البديهة. ليست سترته وحدها الآن تلتصق عرقاً، وإنما كل طاقته النفسية في توتر مستمر. ولهذا فهو يقود شاحنته المحملة بالقذائف تحت نيران العدو هادئاً وكأنه ينقل قرميدات البناء في أيام السلم، على الرغم من أن حمله قد يتحول في كل لحظة إلى بركان ناري.

أساس هذا الطبع الروسي هو البطولة. نحن نعرف أن كل الكتاب الروس العظماء قد وصفوا بطولة الإنسان الروسي في مظاهرها المتنوعة. بطولة سوكولوف جديدة، لأنها مرتبطة بنشاط اجتماعي جديد وبطابع الحرب ذاتها. وجوهر هذه البطولة هو مظهرها العادي.

لم يظهر الكاتب بطله في لحظات الهجوم ولا في لحظات الإنقضاض على تحصين للعدو أو في حال اشعال دبابة. سوكولوف ليس طياراً كسنت اكزيوبيري. وهو محروم من رومانطيكية الصدامات الجوية. وهو ليس قائداً عسكرياً ولا مسؤولاً سياسياً يطلق حكمته، إرادة نصر ومساواة وصموداً. حتى أن الكاتب لم يرسم بطله وسط صفوف الجيش أيام هزائمه وانتصاراته، وسط مختلف مظاهر الحياة العسكرية مثل فاسيلي توركين. لقد كشف شولوخوف بطولة جنديه في الأسر. وهذه المهمة أكثر تعقيداً وصعوبة، ولكنها من ناحية أخرى تتيح الإمكانية لطرح الدعائم الأخلاقية لكلا الجيشين المتعاديين. ذلك لأن القوة الخلقية لرجل ما تتجلى حين يكون ذا سلطة وحين يكون في ظروف قاسية. واسلم المبادئ الخلقية

قد تنهار وتتحطم تحت وطأة الجوع والعطش والعمل المضني.

في القصة عدة لحظات منتقاة جيداً، وهي تكشف بإقناع بطولة الجندي سوكولوف ونقاء استقامته الاشتراكية. منها على سبيل المثال القتل الجسور للخائن، محاولات الهرب، ولقائه مع الألمان الذين كانوا يعدون لقتل سوكولوف. وطوال فترة الأسر عامة، فإن هذا الرجل الذي عاش حتى ذلك الحين في هدوء وبصمت، كان عليه أن يرافق الموت في ظروف فائقة القسوة. من السهل الموت في الهجوم أو وسط السماء الزرقاء، في صعود نحو الشمس مثل سنت أكزيوبيري. ولكن كم من الصعب أن تموت شيئاً فشيئاً من الجوع أو أن تتوقع في كل لحظة أن تنفجر طلقة في صدغك. من تنفس الموت المتجمد المستمر هذا في مؤخرة كل بطولة قد يبرد كل طبع فولاذي ويتحول إلى هباء، وتتجمد نسوغ المشاعر النبيلة. وبطولة سوكولوف لا تختلف عن بطولة الملازم أول غيراسيموف وغريغوري ميليخوف وحسب بل وعن بطولة دافيدوف أيضاً.

حين انفجرت القذائف في الشاحنة وطار سوكولوف في الهواء حينذاك التقى، فعلاً، مع الموت أول مرة. لم يجعله هذا اللقاء يرتعد، لم يرهبه - لقد تمالك نفسه ليحس ثانية بأنه يترصده في كل مكان موت غير بطولي بل ومؤسف. ولكنه يتآلف مع الموت ولم يستكن، بل على العكس من ذلك كان مستعداً، في كل لحظة، ليكافح من أجل حياته.. وليس ذلك أي ضرب من ضروب الحيوية الحيوانية، وليس نبضاً لا شعورياً، بل هي إرادة للحياة واعية مرتبطة بإرادة الحياة للجيش بكامله، للوطن بكامله.

لا شيء مظهري، تظاهري، لا شيء حتى من نشوة الهجوم العادية في هذه الشجاعة. إنها داخلية، وهي وهج لطبع قوي متكامل.

نتذكر كيف مات بلاتون كاراتاييف بصمت وسكون موتاً طبيعياً وقد أطلق الجنود الفرنسيون عليه النار. ونتذكر بتأثر كلبه الصغير. ولكن سوكولوف لا يرغب في الموت وهو، خاصة، لا يرغب في أن يموت بهدوء ووداعة «كالأزهار والأشجار».

•

ممتع هو، في هذا المنحى، اللقاء مع ذلك الشاب الألماني «ذي الشفتين

الدقيقتين كالخيط والعينين المائلتين» الـذي ينظـر بضـراوة إلى الجنـدي الأسـير. إنـه ينقل البارودة الآليـة بـين يديـه. سـوكولوف جـالس والألمـاني ينتصـب كـالوحش وينحني فوقه. سوكولوف ينظر إليه من الأسفل إلى الأعلـى.. ومباشـرة إلى عينيـه. ولكن دون أن تضطرب أي عضلة في وجهه. إنه يحتمل طويلاً نظر الألماني، إنـه لا يلتوي خوفاً ولا يتبختر بفتوة صلبة. إنـه يتصـرف تصرفـاً غايـة في الواقعيـة. حـين يطلب الألماني جزمته يخلعها بهدوء ويقدمها له. ويعطيه حتى كاسـيتي سـاقيه. لـم يقرر الألماني اطلاق النار عليه. بأن يقوم بتلك الحركة الصغيرة التـي ترافـق إطـلاق السلاح، التي قام بها الجنود الفرنسيون حين التقوا ببلاتون كاراتاييف. لقـد التقـط الكاتب فعلاً لحظـة نفسـية دقيقـة في نفـس الشـرير: مـع الظهـور الأول للخـوف، للاستعطاف، للاجهاش أو للمقاومة العنيفة، مع الصـراخ - كـان سـيقتل الأسـير. كان بإمكان الكاتب أن يرسم لنا بطله وهو يفك أزرار قميصـه ويصـرخ: «اطلـق النار» وحينذاك كان الألماني سيطلق النار دون ريب. كان بإمكان المؤلف أن يرغم بطله على إلقاء إحـدى الجمـل البطوليـة. وحينـذاك سـيطلق الألمـاني النـار. وكـان بإمكان المؤلف أن يرغم بطله على الانتصـاب علـى سـاقيه ليمـوت واقفـاً - أليـس ذلك أجمل وأكثر رجولة.. ولكنه لم يفعل ذلك أيضاً. وحتى أنه لم يرغـم قبضتـي سوكولوف على الانضمام كراهية. وعلى العكس من ذلك فإن الكاتب الكبير قـد ترك بطله في أكثر الوضعيات واقعيـة، ولكنـه جمـع كـل قـوة الطبـع في العينـين، في النظرات. إن مشاعر الرجـل الواقـف هـي غير مشـاعر الرجـل الجـالس. ومشـاعر الرجل المسلح هي غير مشاعر الأعزل، والأسير. ومع ذلك فقـد استطاع الإنسـان السوفييتي أن يبدي قوة أخلاقية كبرى - بهدوء وعفوية ودون تمظهر أو تظاهريـة. وظل حياً.

واللحظة الأساسية الثانية التي تكشف، تلقائياً المنطلق البطولي في طبـع المقـاتل السوفييتي هي اللقاء مع زعيم المعسكر ميولر. فهنا أيضاً إحـدى العقـد الدراميـة في العمل الإبداعي. إنها أحد تلك المراكـز التـي حولهـا تجـري تيـارات الـروي تحـت المائية.

وهذا المشهد يبدو عادياً جداً للنظرة الأولى. لقد وجهت إلى الألمـاني كلمـات ليست حادة بقدر مـاهي حزينـة وقـد تـأوه بهـا الأسـير السـوفييتي نصـف الحـي.

استدعاه ليطلق عليه النار. ذلك الألماني قوي. كل لقاء معه يعني الموت. إنه فظ، نمطي، قاس، تلك القسوة الألمانية الباردة المركزة التي لا حياة فيها، التي غطت بالقبور أوروبا وولدت أفران الموت. لقد أصبح الموت الآن معملاً صناعياً. لا ترافقه كلمات غاضبة ولا الحدة أو القسوة الضارية. إن الهتلريين، على العكس من ذلك، يقتلون كما يحفَرون الأرض أو يأكلون ويشربون ويمرحون. حتى أنهم لا يستطيعون الثمل قسوة. يقتلون كما لو في براد - في درجة حرارة منخفضة، دون أن يجري أدنى انفعال في دمهم الشاحب الساكن.

ولكن ميولر هذا نموذج أنظف، إنه قادر على أن يكون قاسياً بطريقة متمدنة غير عادية. وهو غير غريب عن الكراهية - كراهية برود، كراهية حقود، مليئة بالاحتقار. اعتاد بهدوء ونمطية أن يضرب الأسرى وأن يشتمهم وحتى أن يحس متعة ما في ذلك.

وأمام مثل هذا الرجل يجب أن يمثل سوكولوف، ليحاسب على كلماته. لقد عرف الرجل الروسي أنه سيموت. ولكن الخوف السافل لم يدنس قلبه. لقد انتصب بهدوء أمام الضباط الألمان المحتفلين. لم يقف وقفة بطولية، ولم يظهر أي ملمح من ملامح الشجاعة القانطة التي يبديها المحكومون. لقد حوله الجوع والتعب إلى هيكل عظمي ولكنه لم يسمح للوهن وعدم الحساسية أن يحيلاه إلى جثة حية. حياته عزيزة، كما هم عزيزون أطفاله وزوجته، الذين ظلوا هناك، في مكان ما من الوطن.

وقف الجندي الروسي العادي وقفة عسكرية أمام الرائد المخيف، لا أحد يراه في هذه اللحظة ولا أحد يتتبع اعترافه. كان بإمكانه أن يطلب الرحمة، وأن يدع الخوف على الحياة يظهر على جسده الواهن الذي لا دم فيه. ولكن ذلك لم يحدث.

سوكولوف يعتريه هم واحد: ألاّ يهان، ألا يهان الإنسان السوفييتي أمام الفائزين المنتصرين. إنه مشهد من أمتع المشاهد وأكثرها درامية من وجهة نظر علم النفس: حوار هادئ في وجه الموت. في كل لحظة قد يطلق المسدس النار من يدي الألماني. كان باستطاعة سوكولوف أن ينقض على الأعداء بكلمات مهينة، أن يشتمهم، أن يصرخ. هكذا يكون أكثر واقعية. ولكنه أسهل أيضاً. كل انفعال

شديد، والخوف خاصة، يسرع بالظهور. إنه يكون رهيباً حين يحبس في قوقعته. حينذاك يتكثف التوتر الداخلي وينمو.

نحن نعرف كيف أحب الفنانون أن يرسموا الأسرى السوفييت أثناء لقائهم مع الأعداء - أثناء التحقيق، وقبل الإعدام. لقد مثلوهم، عادة، ملفوحين، برجلين متباعدتين، رافعي الرأس، وبنظرات ترسل الصواعق. وحتى النساء صوروهن بذلك الأسلوب - بوقفة رجولية.

ولكن ليس ثمة أي تمظهر بطولي لدى سوكولوف. إنه يتحاور مع الجلادين دون أن يتملكه أي خوف أو احتدام، إنه يتحدث وكأنه لا يقف أمام رجل يستطيع قتله حين يشاء.

يدهش الألماني وهو الخبير النفسي الجيد. وحينذاك يتقدم نحو ذلك الامتحان النفسي الذي هو الأكثر امتاعاً في العمل الإبداعي. سوكولوف لم يشبع منذ سنوات. لم يشرب الفودكا منذ وقع في الأسر. وهاهو الألماني يقترح عليه أن يأكل ثم يشرب. معروفة هي قوة الإغراء. الأسير سيموت - لماذا لا يشرب؟ ولكن الألماني يريد ذلك باسم انتصار السلاح الألماني. كان بإمكان الرجل السوفييتي، برغم كل شيء، أن يأكل ويشرب. إنه سيموت ولن يراه أحد. وليس للنخب أي معنى، وفوق ذلك فالجنود السوفييت يخسرون باستمرار.

ولكن الأسير لم يشأ أن يدع للخصم هذه الفرحة. لم يشأ أن تهان نفسه وأن يهان الإنسان السوفييتي. القرار يتحدد واقعياً في نفسه، دون صراع عميق للبواعث، دون أي تفكير بالواجب والشرف، والاعتداد الوطني. لقد وجد هذا الرجل ببساطة أن من غير الجائز أن يشرب حتى قبل الموت من أجل انتصار السلاح الألماني.

حين اقترح عليه الألماني أن يشرب نخب موته، شرب سوكولوف كأسه، بلا استعجال، ومن غير أن يقضم أي كسرة من الخبز، داعياً زعيم المعسكر بطيبة خاطر لأن ينهي هذا العمل.

أدهش ذلك الضابط الألماني. قدم له قطعة من الخبز وكأساً ثانية. وشربها المقاتل السوفييتي دون أن يذوق الخبز.

- ولماذا لا تأكل، ياايفان الروسي.. لاتتحرج.

- المعذرة، أيها الهر الرائد، فأنا لم أعتد، بعد الكأس الثانية أن أتناول..

بعد الكأس الثالثة فقط قضم سوكولوف نصف لقمة، وأبقى النصف الآخر على الطاولة.

لم يشأ الرجل السوفييتي أن يظهر، حتى في تلك اللحظة، أنه جائع حتى الموت.

بأسلوب بسيط تماماً، عادي، خال من أي بطولة خارجية كشف عن قوة إرادته الضخمة وعن الشجاعة التي تملأ كيانه. من حادثة بسيطة المظهر تمتلئ عظمة الطبع قوة. نحن نعرف آلاف حوادث الموت البطولي أو العادي التي وصفت في الأدب وفي تاريخ الثورات والحروب. وهاهو إنسان يرفض أن يأكل نصف لقمة قبل أن يموت، وقد جاع طويلاً جداً. من المعروف أن الإنسان المرغم على الجوع يضرى - هكذا تعلم الفرويدية. اما هذا الرجل في لحظة الذروة هذه، في الساعة الأخيرة من حياته، فيستطيع أن يرفض قطعة الخبز - يتصدق بها العدو.

ذلك هو الاعتداد الروسي، الاعتداد السوفييتي أمام وجه العدو. لا هجمات هنا ولا انقضاضات، لاجئير محركات ولا شعل بل يدور حوار عادي. ولكن توتر الأعصاب وقوة الإرادة أثناء هذا الحوار لا تقلان عن أن تقرر أن تغطي بصدرك فوهة إطلاق النار في تحصين معاد. ثمة هنا سلم جميع مقامات المعاناة. بعضها دقيق جداً. تلك اللامبالاة، مثلاً، بسلطان العدو. إنها ليست أقل خطراً من أن تقود عملية إطلاق صلية الإعدام على نفسك كالمارشال نيي أمام عيون كامل أوروبا. في الحادث الذي نحن بصدده لا أحد يرى ما يفعله الجندي سوكولوف. ولكنه يحس أنه ينبغي أن يبقى هكذا. وهذا كاف، هنا سمو فوق الثبات الخلقي الفطري. بعد أن تحول إلى هيكل عظمي جوعاً يبتسم سوكولوف ويعلن:

> **«ينبغي أن أظهر لهؤلاء الملاعين أنني، على الرغم، من أنني أهلك جوعاً، لن آكل صدقتهم، وأن لي صبري الروسي، واعتدادي وأنهم لم يحولوني إلى دابة برغم كل جهودهم».**

وهذا هو الصمود الإنساني الحق.

أن لا تخاف العدو وأن تشتمه ذلك يتطلب قوة دون ريب. ويتطلب قوة أكبر أن تسخر منه وأن تهزأ به. ويتطلب مزيداً من القوة أن تصمت بلا مبالاة كتمثال دون نأمة أو آهة. ويتطلب أكبر قوة أن تظل طبيعياً مع العدو وكأنك لست على وشك الموت. ثم أن تشرب معه. ثبات كهذا لابد أن يترك أثراً على أكثر الجلادين ضراوة. في قوة السيطرة النفسية ثمة دائماً جبروت أكبر مما في التباهي.

في حوار سوكولوف مع زعيم المعسكر أمام الطاولة التي تكثر عليها المشروبات يكمن من البطولة أكثر مما في صراعه مع كلاب الشرطة الضارية وأكثر مما في اجتيازه خطي القتال تحت مطر من الرصاص.

لقد عانى سوكولوف الخوف طبعاً وهو لم يخف ذلك في قصته. هاكم ماقاله حول هيبة الضابط الألماني:

«انطلقنا. الرائد يهوّم نعساً بهدوء على المقعد الخلفي وقلبي يكاد يقفز من صدري».

خوف الجندي السوفييتي ليس ذاك الخوف الدائم المميز، ونحن نعرفه من سيرة النقيب ميخائيلوف لدى تولستوي. فالشجاعة عنده لا تتبع خطاً معقداً متلوياً كي يظهر. وهنا لا وجود حتى لنشوة القتال التي عرفناها لدى النقيب توشين. ولا عدم الخوف التعصبي، وليد الإيمان الأعمى بالدوغما، الذي نعرفه لدى الجنود المتدينين. ولا وجود هنا لعدم خوف أبطال «طريق فولكولام» الذي رباه فيهم الإنضباط العسكري الواعي. وهذا ليس حتى أعلى «شجاعة ليل» التي حلم بها نابليون.

تأملوا – سوكولوف يجب أن يظهر قوته في أن يرفض تناول بضع لقيمات من الخبز الأبيض. من العسير في حادث صغير كهذا حشد عظمة المأثرة. ومع ذلك، ترنح الجندي حين خرج من غرفة زعيم المعسكر. وهو الذي اعترف بذلك بنفسه.

بين أبطال ف.م. دوستويفسكي في «مذكرات من بيت الموتى» وهم محكومون بالأشغال الشاقة وأسرى، هناك المشاغب أورلوف الذي يقول عنه الكاتب العظيم:

«كنت، فعلاً، مأخوذاً بسموه العجيب. إنـه ينظـر إلى كـل شـيء بتعال لا يصدق وذلك بواقعية ودون سعي لأن يرتفع على رجلـين مـن خشب.. إنه ينظر إلى كل شيء، هادئاً، بطريقة غـير متوقعة، وكـأن لا شيء يستطيع ادهاشه..».

لقد كشف النفساني الكبير الجانب الجوهري من الشجاع الحق - قوة الطبـع، قوة الإرادة، المرتبطة بالسيطرة التامة علـى النفـس، وكـل هـذا يحـدث دون جهـد، بهدوء ما، بشكل طبيعي، ولكن مع إدراك قوتـه الذاتيـة. وهـذا الإدراك يـؤدي إلى غير المعتاد، إلى الإنفراد من بين الآخرين، من المجموعة.

ثمة لدى سوكولوف سيطرة علـى النفـس. والواقعيـة ذاتهـا لـدى انجاز أكـبر القضايا، غير اعتيادية. إنه لا يثمل ببطولته ولا يجترح المآثر بحكم العادة والانضبـاط، أو بحكم التعلم، كما لدى النقيب توشين. كل هذا لديـه طبيعـي، كـالتنفس. ولكـن ليس لديه ذلك السمو، ولا إدراك قوته الخاصة الذي يؤدي، حتماً، إلى الخيلاء. ذلك لأنه يعيش مع الناس. قوته تنبع من الآخرين من رفاقه. إنه الإنسان الذي يشعر دائماً المشاركة مع الجماعة، ومع كل الشعب. فلنتذكـر قتـل الخـائن، أو تقاسـم كسـرات الخبز مع الرفاق. إن كون هذا الرجل يتغلب على خوفـه، وكونـه قويـاً وانسـجامياً، جعله حر الدخيلة. وكمـا نعـرف فـإن بطـل دوستويفسـكي أيضـاً حـر بـالرغم مـن الأشغال الشاقة. ولكنه وحيد. ومعتد بقوته، بينما سوكولوف مع الآخرين ولهذا هو غير معتد بقوته، حتى أنه لا يشتبه بجبروتها. إنها تظهر لديه طبيعية كقوة نهر جبـار. ولكن هذه القوة لا تدمر كما لدى أورلوف، بل تخدم الآخرين. من الحرية الداخليـة والإنسباك مع الجماعة تنبع الطبيعة في صمود البطل وتواضعه.

مادام الكلام يدور على البطولة والشجاعة فلا بد من أن تطرح المسألة النفسية حول التواضع. إن منبعها الأولي واحد - انعدام الأنانية وحب الذات. وكما نعلـم فإن المتباهي قد يبـدي شـجاعة. وثمـة، في أغلـب الأحيـان، تمظهـر لـدى الأبطـال الرومانتيكيين وهو يتجلى في فرديتهم الحادة. هنا لا نتكلم على الوجـه الكـالوغيني للشجاعة، المغرور المتباهي الذي يتوقع المكافآت والأوسمة والمجد.

كبار الواقعيين يحبون أن يرسموا شجاعة الناس العاديين في مظاهرهـا العاديـة.

وهذه الشجاعة ترتبط، غالباً، بالتواضع. الجبان يغطي خوفه بكلمات مدوية، وتمظهرات بارزة. ذلك الذي تكون الشجاعة لديه عرضاً يظن أنه قد اجترح مأثرة. ولهذا فهو يحب باستمرار أن يتحدث حول مآثره الحقيقية. الشجاعة لدى البطل الحقيقي طبيعية. وهو لا يصدق أبداً، حين يؤدي عملاً بطولياً، إنه أنجز فعلاً شيئاً خارقاً، يميزه ويفرده عن الآخرين.

وهكذا الحال لدى سوكولوف. ففي اعترافه لا يخفي لحظات ضعفه وخوفه وشكه. وحتى حين قرر أن يتباهى أمام زوجته في رسالته المأساوية سخر من نفسه – فليس عادياً لديه أن يحس ذلك أي بطل.

لدى الإنسان السوفييتي، خلافاً لجميع الأبطال الآخرين، يتدفق التواضع من شعور الجماعية. الشعور الخاص هنا مرتبط بالشعور الشعبي. فبقدر ماتكون الشخصية أكثر كمالاً وتصب في الجماعة تكون أقل فردية وحباً للذات ويكون شعورها الاجتماعي أكبر حول الجدارة والشرف. وكما هو معروف فإن المدعوين أناساً عاديين ينفضون عنهم الغرور الذاتي بمزيد من السهولة والسرعة ويستبدلونه بالشعور الجماعي حول الشرف والجدارة.

وهذا ما أظهره شولوخوف. ففي معسكر الأسر وتحت الظروف التي لم يسمع بمثيل لقسوتها يجب أن يمحى كل خيلاء وكل حب للذات وأن ينتزعا من الطبع. سيتحطم الطبع ذاته. كثيراً ما جرى في الأدب الروسي والسوفييتي تصوير الإنسان الذي وضع في ظروف مناسبة. فلنتذكر «مذكرات من بيت الموتى» أو «البعث» لليف – تولستوي وكذلك كتاب سولجينيستين. وسط جميع هؤلاء المحكومين يندر أن يوجد أبطال يصمدون لضغط خارجي رهيب، وأن يحافظوا على حريتهم الداخلية. صورة أورلوف استثناء. ولكنه وحيد ومعتّد. أما سوكولوف فهو مع الآخرين ولا يخطر في باله أبداً أن يكون معتداً. وحتى لو فكر بذلك فإنه سيخجل، وقد يسخر. كيف يمكن أن يحس أو يتصرف بطريقة أخرى – أليس جندياً سوفييتياً! هذا الشعور بالواجب تجاه الجيش ليس ضرباً من صيغة كتبية وليس ثمرة لمحاكمة منطقية. إنه شعور طبيعي يمتزج بالوطنية الروسية العريقة. ولهذا لا ينظر سوكولوف إلى أحد من أعلى – وإنما ينظر بعينين هادئتين لامعتين. إنه يحس رفاقه كما يحس نفسه. في اعترافه ليس ثمة كلمة واحدة حول

الواجب أو الشرف أو أية عبارة سياسية. ومع ذلك فكل شيء لديه مفعم بالواجب والشرف والإخلاص. من السهل أن تكون مخلصاً حين لا تكون ثمة مجازفة أو تضحيات. وسوكولوف ملزم بأقسى امتحان في الإخلاص.

كل هذا يجعل بطل القصة مختلفاً لا عن بلاتون كاراتاييف وأورلوف وحسب بل وعن دافيدوف والملازم أول غيراسيموف وغيرهم. إنه إنسان جديد جاء إلى الأدب. مسألة طبع هذا الإنسان مرتبطة لا بالبطولة وحسب بل وبمسألة الإنسانية الاشتراكية.

التواضع الحق يترافق، غالباً، مع الحياء المعروف. وبهذا الحياء بالذات يسهل اكتشافه. هذا يحس في كلمات سوكولوف دائماً حين يتكلم على نفسه وعلى ماقام به أيام الحرب. فكأنه يحتفظ لنفسه فقط بالعذاب ويدع البطولة للآخرين. ولكننا تجاهه نؤمن مرة أخرى أن تواضع الإنسان السوفييتي يترافق في أغلب الأحيان مع الطيبة. فأي نضارة طفلية في المشاعر تتضوع من أول رسالة أرسلها لزوجته وهو جندي، حيث يذكر بأنه قد يكافأ.

بأي ثقة يتوجه نحو رفاقه وبأي كراهية للأعداء! لقد بنى الكاتب بطله ليس فقط بقوة بعض الفضائل الأساسية. لقد تتبع تلك التلوينات، وانصاف الأصوات تلك التي تربط كل التحركات الروحية بكيان رشيق واحد متكامل.

ونكتشف، تدريجياً، في القسم الثاني من القصة، ناحية أخرى من طبع الإنسان السوفييتي اندريه سوكولوف.

خلال جميع المحن وخلال أقسى لحظات المعاناة التي فوق طاقة البشر، ظل لدى هذا الرجل أمل في أن زوجته وطفليه أحياء وأنهم ينتظرونه في مكان ما في الوطن. تذكر بعذوبة الأيام الهادئة والأيام السلمية المفرحة. كم تبدو تلك الأيام وهؤلاء الأعزاء أجمل من خلال شبكة العذابات والأهوال، التي عاشها الأسير! الإيمان بإمكان اللقاء مع أقربائه دعم دون ريب إرادته للحياة حتى في أقسى لحظات الأسر. ولم تنقص شجاعة الإنسان السوفييتي ولا استعداده للتضحية. لقد علم بموت زوجته وابنته بعد عودته إلى موطنه، بعد ان خاض الدوائر التسع لجحيم الهتلريين. وهذا ليس صحيحاً خارجياً وحسب، ولكنه يتيح للكاتب تلقائياً أن يكشف المنطق في تطوير الطبع.

لقد أكد شولوخوف على حب الرجل السوفييتي الكبير لزوجته وعائلته. لقد احتل هذا الحب مكاناً كبيراً في القصة. ومن الطبيعي ألا يلحظ النقاد، حين يتكلمون على العمل الإبداعي، الأبطال الآخرين ومنظومة الصور المترابطة بعضها ببعض.

أما هذه المرأة الروسية المتواضعة ايرينا فهي موصوفة بعناية وحب. في مشهد الوداع على المنصة يتوقف المؤلف طويلاً دون أن ينتظر ذلك منه. وهذا ليس مصادفة. اراد أن يظهر وجه المرأة الروسية - الوفية المخلصة والبطلة في الوقت نفسه. ألمها كبير ولكنها لم تفكر لحظة واحدة في إيقاف زوجها عن أن يؤدي واجبه على الرغم من أنها لا تستطيع مفارقته - وهذا ليس شعوراً مسبقاً بالموت الوشيك، ولا مواساة عاطفية بل هو الألم العميق للمرأة التي يُرسل حبيبها إلى الجبهة، حيث قد لا تراه أبداً. إن لدونة الوصف وصدق الألم يملآن الفراق بما يشبه الغنائية الدرامية وكذلك بالنفور من الحرب.

مشهد الوداع سيظل دائماً في قلب الجندي سوكولوف. سيدفئه أيام الصقيع، وسيسنده اثناء العمل المضني المهلك. منه ستنبع أعمق معاناة حين سيعلم الأسير أن زوجته وابنته قد قتلتهما قنبلة معادية. العودة إلى الأهل والخلاص يحملان لسوكولوف متاعب جديدة. الموت الذي ظل يدور باستمرار حوله والذي أذهلته صلابته قد ضرب أقرب الناس إليه. لقد رسم الكاتب باقتضاب ودقة حزن الجندي السوفييتي. وقد يتكشف في الحزن جوهر الطبع. ذلك لأن ثمة أناس لا يحزنون على القتيل بل على أنفسهم، على وحدتهم. آخرون يحزنون على ماضيهم الذي مات مع الفقيد الغالي. آخرون تتخندق الخيلاء في حزنهم. أنقى الناس وحدهم يعرفون كيف يحزنون بصدق وعمق، دون أية شائبة من المشاعر الذاتية، يحزنون بصدق حزناً طبيعياً على القتلى، كما يستطيعون بصدق وعفوية أن يضحوا من أجلهم. وأنقى حزن هو حزن الطباع البطلة. يخطئ كثيراً أولئك الذين يعتقدون أن البطل غريب عن الحزن، وأن الطبع الحديدي لا يستطيع أن يحزن ويجب ألا يحزن. وأن تلك مواساة عنيفة. على العكس من ذلك، فالحزن، والتضحية والصدق هي جوانب من الطبع البطولي. الأبطال الحقيقيون والشجعان مؤهلون للأحزان العميقة. وعلى سوكولوف أن يعانيها حتى آخر الحرب، حتى اليوم الأخير قبل النصر. حينذاك يعلم بموت ابنه القائد البطل الذي لم يبق له سواه من الأهل. كأن

القدر قد أراد الإنتقام من هذا الرجل وسحقه. نحن نعرف أن الرصاصة الأخيرة في الحرب قد قتلت بطل «لاجديد على الجبهة الغربية». وفي قصة شولوخوف أصابت الرصاصة الأخيرة أحب إنسان للبطل. الحادث هنا أعقد. لأن على الكاتب السوفييتي أن يروي ماجرى في نفس أب فقد مع أقاربه كل ماضيه، كل ماهو خاص مما يربطه بالحياة.. وذلك في فجر السلام، في فجر الحياة الجديدة الذي يتطلع الجميع إليه بغبطة.

لم يخش الكاتب إظهار عذاب هذا الرجل. نحن نعرف الحرب التي دارت زمن عبادة الفرد ضد التعاطف. ونعلم أن البطل المثالي كان حينذاك - رجلاً من فولاذ يسخر من كل انفعال بعينين ساخرتين بارقتين، يتكلم قليلاً، ويفعل كثيراً ويزيل جميع العوائق من طريقه. وكان البطل لا يستطيع أن يحزن أو على الأقل لا ينبغي أن يظهر حزنه. يجب أن يكون دون شعور وبارداً كقطعة من فولاذ.

وبعد هزيمة الدوغمات والمشاريع الجاهزة على الفور، دخل الأدب بشجاعة جندي ساهم في الحرب المظفرة ليس غريباً عنه العذاب. بل إن العذاب صار عنصراً مكوناً لنفسه.. إنه يضرب إلى الخارج، يجعل النظر قاتماً. «هل رأيتم عينين كأنهما قد ذر عليهما الرماد وقد امتلأتا حزناً عضالاً مميتاً، حتى ليصعب عليك أن تنظر إليهما. هكذا كانت عينا محدثي».

لا خوف في هذه القصة من الشفقة. والدموع التي تملأ عيني البطل تغسل بسهولة وتمحو الأصنام الفولاذية الملفقة، مهما كنا قد ألفنا اللقاء بهم على صفحات كتب عبادة الفرد.

الجندي الذي يبتسم ساخراً أمام مسدس ميولر الرهيب، والذي ينقل أطنان المتفجرات تحت قذائف الأعداء لا يخشى البكاء، حين يذرف الرجل القوي الدموع، تكون تلك الدموع غالية جداً. إنها معتصرة من أطنان العذاب، فهي ليست معلقة على الأهداب على أهبة السقوط لدى كل نسمة عاطفية. وسوكولوف ذاته لم يتردد في الإقرار بأنه بكى. والقصة تنتهي بالدموع. «لا، ليس في الحلم فقط يبكي المسنون، الرجال الذين أيبستهم السنون. إنهم يبكون في اليقظة أيضاً. الرئيسي هنا أن تستطيع أن تستدير في الوقت المناسب».

«الدمعة الرجولية الدافئة العزيزة» تهوي بقوة القبضة على أطروحة الفولاذ. إنها تسوي الطريق لأبطال ايجابيين جدد، بسطاء، متواضعين، أناس عاديين، يعرفون كيف يحزنون وكيف يفرحون، يعرفون كيف يقاتلون ويهزمون خوفهم، كيف يخافون ويؤمنون. وهذا لا يقلل من بطولتهم بل يجعلها أكثر إنسانية وأكثر دفئاً. فالذي يستطيع الإحساس بعمق أكثر بطولة بكثير من الطباع الساذجة المتعصبة، ومن محبي ذواتهم والطموحين. العاطفية النباتية غالباً جداً ماتكون مرتبطة بأخلاقية كاوتشكوكية. وهذا هام، خاصة، «للنموذج الحديث من الأبطال» الذي تسلل من الأدب الغربي البرجوازي والذي مثله كمثل بطل عبادة الفرد ضد العاطفية وضد الرومانتيكية ولا يمت إلى التعاطف والمنسوج من الحس وحده أو من تجريدات اللاشعور.

ولكونه سيطر على حزنه فقد أظهر نقاء الصورة الأخلاقي. قوته تنبع مباشرة من عذابه ولهذا فهي موحية كتلك القمم التي تسمق من البحر مباشرة. كبير هو الحزن الذي رمّد هذا الإنسان الضعيف، أحاله إلى ظل أو إلى كاره للشر متجهم. ينبغي أن يكون تعاطفه جباراً فلا يتلاشى في هذا التوتر العالي للحزن. ولكن ليس ثمة في عيني بطلنا، اللتين تبدوان وكأنهما «رشتا بالرماد» حزن، أثر للريبية، أو للحيادية أو الانتقام.

الأسر والعذاب الجسدي، واللقاء مع القتلة الفاشيين الباردين، الغرباء عن كل إنسانية لم تقتل روح البطل. موت أقرب الناس، وهذا يعني بقاءه وحيداً، لم يقتل إيمانه بالإنسان. عواصف الحرب والأحداث تكشف جمال الطبع. وكالزهور الطبيعية تتضوع الطباع القوية الطبيعية أحسن ما تتضوع بعد العواصف.

لم يخف سوكولوف من عذابه. ليس صدام البطل مع الجلادين الهتلريين هو الصدام الحقيقي في هذا العمل وإنما صدامه مع الموت. ومن هذا التصادم ينكشف جوهر الرجل.

خلال الدموع التي ذرفها الجندي سوكولوف يبدو جماله الأخلاقي أكثر بهاء. قوته تفقد خطوط ملامحها الصارخة وتلتمع في ألق النبل الإنساني.

* * * * *

ينبغي ألا ننسى أن سوكولوف صار أشيب الشعر. وهو كسنت أكزيوبيري، ولد في مطلع القرن. ولكنه لم يمت موتاً بطولياً في الحرب ليحتفظ بشباب الموتى الأبدي. إنه، على العكس من ذلك، يهرم بأحزانه وآلامه وعذاباته. ومع ذلك هو لا يهرم. قلبه يحافظ على نضارته. كالآلات الموسيقية القديمة التي تزيل السنوات غلظتها والشوائب الدخيلة عليها، وتنقي أنغامها. يصبح كل شيء في طبعه واضحاً، مرناناً، واثقاً.

مسألة الدخول في الحياة الجديدة، والنهوض البطيء تحت وطأة الحزن حلها المؤلف بواسطة صورة الفتى الصغير. وهنا أيضاً مركز القصة الدرامي العميق. هذا الرجل الذي يبدو للوهلة الأولى كل شيء لديه مدمراً، الذي ينظر بعينين حزينتين نحو الماضي فقط والبعيد عن كل حلم، يلتقي بالفتى الصغير، الذي، مثله، قذفته عاصفة الحرب وتركته وحيداً. إنه لا يرتبط من خلال هذا الطفل بالحياة وحسب بل وبالمستقبل أيضاً - مستقبله ومستقبل وطنه.

يبدو الأمر بسيطاً، ولكن الفنان الكبير أدى مهمته باستقامة. فكم من أمور مما بين السطور استطاع أن يخفي في عمله! هانحن نرى المستقبل البهيج المشرق يمد يده للماضي الحزين ليعيشا معاً. وفي هذه الحياة الجديدة، المشتراة بكل هذا القدر من العذاب، من الصعب أن ينسى الماضي.

يحب شولوخوف أن يرسم كيف أنه في أيام الحرب أبدى المقاتلون الجفاة رقة دافئة نحو الأطفال الذين التقوا بهم مصادفة، وحتى نحو المهار الصغيرة التي تذكرهم بالأطفال الذين هم على استعداد للهلاك في سبيلهم. هؤلاء الأطفال لا يحملون إلى القصة عبقاً شاعرياً وحسب بل هم يكشفون السمة المميزة في طبع المقاتل، طبع البطل - وهي الرقة. القوة الحقة مفعمة بالرقة. والغني الحق يحس بمزيد من الرقة، بالحاجة لأن يحمي الأكثر ضعفاً، والأطفال أولاً. وعلى العكس من ذلك فالجبان دائماً فظ وقاس «في الموقف من الأضعف يمكن أن تتكشف قيمة الطبع البشري. الرقة تلازم قوة الطبع كما يلازم القسوة - عدم التعاطف والنذالة».

لقد أطلق الهتلريون النار على الأطفال بسهولة كما أطلقوها على الشيوخ والنساء. لم تكن تنقصهم الصلابة بل كان التعاطف هو الذي ينقصهم.

وعلى العكس من ذلك فإن المقاتلين السوفييت قد حموا الأطفال، قبل كل شيء، تحت معاطفهم. وشعوب أوروبا أحست من الموقف تجاه الأطفال بذلك الجو الإنساني والعظمة النفسية لدى الجيش السوفييتي. وليست مصادفة أن الشعوب المحررة قد مثلت المقاتل السوفييتي في النصب التي أقامتها على شرفه وهو يحمل سيفاً بيد وطفلاً بالأخرى.

وهذه الرقة وهذا التعاطف مرتبطان ببطولة الطبع، بالإيمان بالمستقبل. وهما يغذيان شجو القصة أساساً. تظل الحياة مظفرة. الإنسان الحر، البطل، لا يفكر أبداً بالموت، على الرغم من أنه على استعداد دائماً، للدخول في صراع معه.

هذا الرجل المسن، الذي خبر جميع التعاسات والذي سكب حياته مع حياة ولد صغير هو بطل حقيقي للعصر. إنه رجل عادي خلو من كل تعصب ودوغمائية، من كل افتعال أو اصطناع. وهو، في الوقت ذاته، مفعم قوة ونبلاً. والأهم – أنه مرتبط بالمستقبل. لا يمكن الكلام على المستقبل، ولا يمكن الكلام على المعاصرة دون الماضي، دون هذه الحرب. التي ستبقى دائماً في ذاكرة الشعوب. الحرية التي نالوها اشتريت بالعذاب – صارت تحريراً. والحياة الجديدة للجندي الهرم، وحياة الولد الصغير هما أيضاً مشتراتان بالعذاب، بدم أقرب الناس إليهما.

تبدأ القصة بلوحة فاتنة لذوبان الجليد، للربيع الروسي وتنتهي أيضاً بشمس الربيع الذي تذهّب التلال. الولد الصغير الذي يقفز حول المقاتل ثم «يعدو خُبباً» ليطارد خطاه، ينسكب كياناً في التأرج النضر، في الجليد المتصدع، الذي كان يكبل الأرض حتى فترة وجيزة.

من النظرة الأولى إلى الجندي السائق الساذج والقوي، الجهم والثقيل كقطعة من أرض تلال مسقط رأسه، لا يبدو فيه شيء شاعري، ورومانتيكي. لا يرفرف وراءه وشاح تشابايف ولا تهدر طائرة ميريسيف. ومع ذلك فهو بطل شاعري مفعم بالرومانتيكية النضرة. إنها تنبع من أعماق الطبع، من الرجولة والعذاب، من البطولة والحيوية، من الذكريات الحزينة والأحلام الوجلى، من اللطف والتواضع، وأكثر ما تنبع من المستقبل البهيج الذي يسيل في شمس الربيع وفي عيني الطفل.

* * * * *

ظهرت مقالات في الأدب السوفييتي وفي آداب أخرى حاولت أن توضح الأسباب التي دفعت الكاتب إلى كتابة القصة. واتخذ كثيرون مدخلاً لتعليلهم ذلك التصريح الذي في بداية العمل، واتخذ آخرون تعليقات وأقوال شولوخوف مثل: «المهمات النبيلة» أو «لندعم قضية السلام» كما انطلق آخرون من الوضع السياسي العام.

إن قصة «مصير إنسان»، ككل الأعمال القوية، مرتبطة دون ريب، بالظرف التاريخي. ولكن الكاتب استطاع أن يدرج فيها قيماً غير عرضية، أن يفعمها بالتأمل والمغزى، مما تجاوز كثيراً اللحظة التاريخية.

يجب أن نؤكد قبل كل شيء أن القصة قد ولدت في جو ذوبان الرومانتيكية الزائفة للعديد من أبطال عبادة الفرد وخيبة الأمل منها. ولكن هذا الذوبان لا يشبه الذوبان الأهرنبورغي ولا هو مفعم بالتعليقات الزخرفية. فالبطل بعاديته الحميمة، بتواضعه وبالبوح الغنائي، وطراوته التضحوية يعارك «أفكار العبادة» للغالب الظافر. لا شيء استعراضي في هذه القصة، لا شيء احتفالي، لا إطلاقات انتصار ولا بلاغة. لقد جرى البحث عن النصر عميقاً في القوة الخلقية للإنسان السوفييتي العادي. وبعناية، بالرغم من الاقتضاب، أشار الكاتب إلى منابع البطولة التي تؤدي دائماً إلى الجماعية، إلى الشعب. الشعور الجمعي هو الجو الروحي للقصة. إنه في كل مكان: لدى محاورة الخائن، ولدى اقتسام قطعة الخبز الأبيض بين جميع الأسرى، ولدى التعاطف مع حزن الأب ثم أخيراً لدى ايواء الولد المجهول.

هذه القصة عمل إبداعي حول الإنسان العادي، وليست حول البطل، إنها قصيدة في التواضع. مبدع المآثر يُعرف لدى انجاز عمل بطولي، وكذلك بعد انجازه. وحتى في الأغلب بعده. فإذا أظهر اعتداداً وتعالياً وتعطشاً إلى الجوائز والتكريمات تكون هذه البطولة عارضة. منابعها هي الفردية، الخيلاء، والطموح الشخصي، والسعي إلى التفرد عن الناس في تعارض مع الجماعة.

خلال كل مسيرة حياته ظل سوكولوف غريباً، في دخيلته، عن الطغيان، وحراً في دخيلته. هذه النفس القوية ليست معادية لعالم المصالح وحسب وإنما للدوغمات أيضاً ولحب الذات والتعصب.

في مجلة «الشواهد» (العدد ٣ عام ١٩٦٠) ظهرت مقالة روجيه كيلو تحت عنوان: «من شولوخوف إلى الملحمة» ولقد ورد بين أمور أخرى مايلي: «لقد طردت التقنية الحديثة البطولة من ميادين القتال (باستثناء حرب الأنصار التي مازالت تتيح الإمكانية لظهور بعض الظواهر الفردية) ففي عالمنا الصناعي المخطط ليس إلا في الرياضة والألعاب الأولمبية يستمر الحفاظ على القبلية الأيونية».

لقد سعى روجيه كيلو، في هجماته على البطولة إلى تبرئة الكتاب ممن يسمون «الجيل الضائع» الذين هم، كما نعلم، مفعمون احتقاراً لنكران الذات.

إن عمل شولوخوف الإبداعي هذا مديحة للبطولة. لقد جادل الكاتب كل أولئك الذين قرروا أن زمن البطولة قد مضى، وأنه فكرة شائخة يجب أن تذهب مطرودة من قبل الآلات، والريبية وعالم المصالح الذي لا روح فيه. إن العديد من كتاب الغرب يرون أن آخر جهد للبطولة كان مرتبطاً بقبيلة المعلمين، الفهاررة القادة الذين مضوا غير مجيدين ويمضون الواحد أثر الآخر. في نتاج الكتاب من «الجيل الضائع» حين تذكر كلمة بطل أو مأثرة تظهر، حتماً، ملحوظة ساخرة. وفي ابداعات المدارس الأدبية ذات الصلة بالفرويدية إما لا يدور الحديث على البطولة أو يدور على ثمرة غير واضحة يحجبها الضباب لقوى قائمة لا شعورية وهي دائماً مضادة للمجتمع. وكل هذا يتدفق من عدم الثقة العميق بالإنسان.

الكاتب السوفييتي يؤمن بالإنسان. مأساة الجندي سابقاً سوكولوف ليست مأساة الشيخ سانتياغو المستعصية على الحل. بل إنها على العكس من ذلك - فالجندي السوفييتي قد وجد الطريق نحو المستقبل خلال بطولة الماضي بالذات. وهذه البطولة لا تشبه بشيء البطولة الفردية، البطولة الوجلى التي لا هدف لها لدى شخصية همنغواي. خلال البطولة وصل شولوخوف إلى قضايا الإنسانية والسلام. ليس مصادفة أن القصة قد نشرت في سعير الحرب الباردة. ولكن البطولة هنا كالإنسانية مرتبطة بالجماعية. الفردية ليست في وضع يسمح لها بأن تلد مأثرة ولا رومانتيكية. العديد من المدارس الغربية الحديثة ماهي سوى تجسيد للفردية الجديدة. هذه الفردية الجديدة تتجاذبها الزعامة «الفوهوررية» وضيق الأفق. ولهذا فإن الكتاب الأوروبيين البرجوازيين يسعدهم أن يقضموا عظام بطولة هرمت ويفضلون رفض الرومانتيكية بدلاً من أن يدعوها.

أظهر شولوخوف بعمله أن البطولة حية وهي من الميزات الجوهرية للإنسان السوفييتي. لقد ولدت في الحرب وستستمر في السلم. وعلى السلام يستطيع الكلام بصدق أولئك الذين يعرفون ماذا تعني الحرب والذين يستطيعون الإنتصار. ليس تعباً من البطولة كالذي يكتب عنه مؤلفون من أمثال بيل وبورخرت بل ولادة للبطولة هي الموضوع الأساسي لشولوخوف والذي يعالجه باستمرار. وفي حين أن أبطال ريمارك في «زمن للحياة وزمن للموت» و«المسلة السوداء» يقفون على مفترق دروب الحياة، مسبلي الأيدي دون حيوية، فإن بطل شولوخوف ينتصب أمام طريق عريض واضح كمياه نهر ربيعي. وفي حين أن كتباً عتيقة في الغرب مثل «لاشيء جديد على الجبهة الغربية» أو «الدرب المعاكس» لريمارك قد حظيت بانتشار واسع على الرغم من مسالمتها المجردة فإن كتاب شولوخوف يظهر كيف ينبغي النضال من أجل السلام على جميع الجبهات - من دوغمائية عبادة الفرد حتى المسالمة المجردة.

قصة الكاتب الكبير الصغيرة هذه تكشف كل كيان الإنسان السوفييتي المعاصر المنتصب أمام مصاعب سنوات مابعد الحرب، بدموع ماتزال عالقة بالأهداب، ولكنه بيدين ضخمتين قويتين. لكأن الجندي الهرم، المسبوك من لحم بشري عادي، وليس من حديد، ولا من ضبابيات مجردة، سيتابع القتال ضد أولئك الذين يريدون أن يجدوا سعادتهم في كفايتهم الذاتية الأنانية أو أيضاً ضد أولئك الذين يغرقون في «متع الريبية الذهنية». سيتابع القتال ضد التشاؤمية الأبيقورية الجديدة وضد الدوغمائية المدرسية (سكولاتية) المتعظمة، وضد عداء الإنسانية لدى الشكلانية الفردية الغربية، وضد العداء للإنسانية في دوغمائية التعصب الشرقي.

ولهذا فإن هذه القصة أكثر معاصرة، وتتصل بأهم قضايا عصرنا. وكما هو معروف، ثمة أعمال تشبه أسقفية تشيخوف - كم هي صارخة وغير عادية.. ولكنها تمر سريعاً وسرعان ماينساها الجميع.. حتى مؤلفوها أنفسهم.

قصة الجندي السوفييتي المتواضع الصغيرة لم تهرم على الرغم من السنوات التي مرت عليها - وعلى العكس من ذلك فإن المقاتل سابقاً مايزال ينتصب بثبات، كما في الموقع، وتشمخ قامته الضخمة في المركز ذاته، في مسائل العصر المركزية.

أندريه سوكولوف ضخم، خارق القوة. في هذا وحده أخرجه المؤلف من اعتياديته. ولكننا نتذكر أن «تاراس بولبا» غوغول كان هكذا، وكذلك كان «الأصم العظيم» لتورجينييف وهكذا كان «شماس» كوبرين، إن هؤلاء العمالقة الطيبين المفعمين قوة ومودة يعبرون أصدق تعبير عن حقيقة الشعب الروسي خلال فترات متنوعة من تطوره التاريخي.

إنهم لطفاء عطوفون، يستطيعون أن يبكوا، دون أن يخجلوا بدموعهم، ولكنهم رهيبون في غضبهم. أولئك هم الناس الأنقياء أخلاقياً، المضاؤون بالنقاء الخلقي للأدب الروسي. هذه الأخلاقية مرتبطة لدى سوكولوف بالمثل الشيوعية وهي لا تنبع من قلبه وحسب بل ومن عضلاته القوية جداً.

المآثر التي اجترحها خلال الحرب معدودة للمستقبل. ومن خلالها سيتابع الحياة في شباب إبداعي جديد. والمآثر الجديدة، التي سيبدعها، ستكون متجهة أيضاً نحو المستقبل. هذا الإنسان سيتوهج دائماً بكامل قوته الروحية، وسيغني الآخرين.

كل عصر يحسم بنفسه مسألة اختيار الأبطال. ومن اعتراف «ابن القرن هذا» المفعم معاناة وقوة أخلاقية ندرك إلى أية درجة ارتفعت الإنسانية وكيف أنها ترتبط حتماً بالبطولة البشرية.

مبدعون

موزارت و ساليري

صمتت رنات الأغنية المتوحشة ولن تنطلق ثانية

م.يو. ليرمونتوف

اهتم بعمل بوشكين الصغير هذا الكثيرون من مؤرخي الأدب والباحثين. إنه يجتذب «الوقائعيين» والباحثين في أجناس الصور الأدبية كما يجتذب محبي المقارنات الأدبية النقدية: ماهي المصادر التي انبعثت منها فكرة وصف النموذج التراجيدي، وهل عرف الشاعر الوقائع في العلاقة الحية بين موزارت وساليري وإلى أي حد تجسدا شخصيتين تاريخيتين في صورتيهما الأدبية، إلى أي حد استفاد الشاعر من مختلف الأعمال التي دار فيها الكلام على الحسد بين أناس الفن وغير ذلك.

ومن ناحية أخرى فالمسألة الأساس في المغناة تبدو واضحة للغاية: العلاقة بين العبقرية وضيق الأفق، ولادة الحسد والجريمة. كأنما ساليري هو إعادة تجسيد لفاغنر، الشقيق الروحي لبطل غوته، فهو غير راض عن نفسه ويعرف ضعفه ولهذا يحقد. في هذا المجال تتحرك أكثر التفسيرات. هناك طبعاً، تلوينات. فبيلينسكي مثلاً يرى «أن ساليري، من حيث العقل والمعرفة أسمى بكثير من موزارت، أما من حيث القوة الإبداعية التلقائية فهو لا شيء أمامه» (ف.غ. بيلنسكي، الأعمال المختارة في ثلاثة أجزاء، الجزء الثالث، صفحة ٦٢٠) ورأى آخرون أن هذه المغناة تدور حول - العبقري والجريمة (أي.م. نوسينوف، تاريخ أبطال الأدب، ص٤٩١) كما يرى آخرون أيضاً أن بوشكين قد جسد حادثة حسده المشهورة لرفائيل سانتسيون من وجهة الفنانين تراتشيسكو فراتشيا واندريا دل ساترو (م.ب. الكسييف. آ.س. بوشكين، بولن، أعمال مختارة - المجلد ٧ ص٥٤١).

يشير تنوع التفسيرات إلى أن الشاعر العظيم قد أودع في عمله تلك القوة الحية المؤهلة لتحطيم أطر المواضيع ولتكون أكثر تعدداً في الجوانب وأغنى من البناء النظري المحيط بها. من الجلي أننا أمام قطعة من الحياة، مفعمة بالتوتر، أمام طبعين في لحظة تصادم درامي، يتيحان لنا النظر إليهما كما ننظر إلى واقع. والمغناة حيوية وصادقة حتى أننا ننسى الشخوص الفاعلة ونقف أمام بطلي بوشكين المدعوين موزارت وساليري.. هذان الملحنان المبدعان في الموسيقا.

لم يتمعن الشاعر العظيم في أي مكان آخر من قضيته الضخمة، بمثل هذا العمق، في السمات المكونة لطبع مبدع حقيقي. كل الباحثين تقريباً يرون أن البطل الرئيسي هو موزارت. لم يكتب بوشكين مغناته حول ساليري بل حول موزارت. ولقد جرى بحيوية ضمير وقائعية تتبع ما إذا كان الشاعر قد عرف نماذجه، أفكارهم، وما إذا لم يكن قد درس حياة ساليري بهذا القدر من الجد أو إذا كان قد تعرف إلى حياة موزارت. إن بوشكين، مثله مثل قلة من معاصريه، قد عرف العمل الإبداعي «دون جوان» وأحبه بعمق وقوة كما لم يحبه أحد. يكفي أن ندخل إلى جو هذا العمل البوشكيني لنشعر أن روح موزارت تسيل هنا، إن شيئاً أعمق من الحقائق التاريخية قد ولده: إنه التقارب الروحي مابين العبقريتين اللامعتين.

موزارت وبوشكين، هذان الطفلان العبقريان من أطفال الأرمونيا، اللذان يبدعان ببساطة أخاذة وبسخاء وغزارة، اللذان ببراءة طفلية يسكبان بين الناس والقرون «المئات من جداولهما المغردة» قد التقيا في هذا العمل الدرامي الصغير - ومع ثالثهما - «الرجل الأسود».

لم يكتب بوشكين المغناة من أجل موزارت وحسب بل ومن أجل نفسه. إنها مفعمة بروح عام ١٨٣٠ - زمن نيقولاي الأول، روح المعدومين بيستيل وريلييف، روح سيبيريا والديسمبريين. إنها عمل تنبؤي. وسيتبع الرجل الأسود طوال سبع سنوات خطوات الشاعر المجيدة كظل قاتم. ثم أخيراً سينتصب خلف البارون دانتيس. ويتحتم أن يهلك بوشكين كما هلك موزارت في شبابه المتألق.

دائماً يتكون لديَّ انطباع بأن كبار الكتاب الروس هم قبل كل شيء شعراء للفرح الإنساني. إنهم نقاد عظماء للواقع الذي يعيشون فيه. ومن الروح النقدي

بالذات يتضوع إيمانهم غير المحدود بالإنسان. إن دانتي عبقري العصور الوسطى المتجهم، قد غنّى الجحيم غناء عبقرياً، ولكنه لم يستطع، بالرغم من جهوده العملاقة، أن يتمالك حتى الجنة. ولكن الشاعر الروسي غوغول، منذ أن بدأ، حسب قناعة توماس مان «الانطلاق من الإبداع الغريزي نحو الوعي النقدي الإبداعي» - قد وصف الجحيم في روسيا الملاكين، وأعماق التفاهة الاجتماعية.. ولكنه عبر من ناحية الكوميديا، من ناحية التراجيديا، ليصل إلى شعر النفس الروسية. ودعا عمله حول النفوس الميتة مغناة.

دوستويفسكي توغل إلى أعمق أعماق النفس البشرية، إلى حيث لم تصل عين من قبل - ورأى الهول والشقاء. ولكنه لم يتوقف عند هذا الحد, لقد نهض فوق الهاوية وصار مغني الأخلاقية الإنسانية.

وبوشكين في عمله الحزين هذا قد غنى للشر الإنساني والحسد ولكنه انتقل من هناك ليصل إلى الاحتفال العظيم بالعبقري الهالك. «موزارت وساليري» هي مأساة حول الحسد ولكنها مغناة للإنسان المبدع. بطلها الرئيسي ليس ساليري بل موزارت، الشاعر الهالك، الذي أرغم حتى قاتله على أن يسكب دموعاً حماسية على آخر أعماله الإبداعية..

* * * * *

«موزارت وساليري» هي إبداع موزارتي حقيقي لبوشكين. فكأن الشاعر يدنو من الأبطال باسماً وبرفق، ولكننا نكتشف، بين الرنات المغنية، دهشين، إننا مسرورون فوق الهاوية المأساوية، القصائد تشع سكينة خارجية متناغمة، ولهذا ثمة تحت الذروة المشمسة يحس عميقاً في مكان ما انفعال خفي ونبض داخلي. هنا يتدفق النور، وهواء ربيعي. في ابتسامة موزارت لبوشكين كأنما الظلال ترسل الشرر ويستكين الشبق. ولكن الشبق، القاتم، السافل حي، ومولود وسط ضوء الموسيقى: الحسد.

من أين يجيء؟ ساليري يحب الموسيقى، إنه مغرم بها. لقد صارت كنه حياته ومغزاها. ونحن اليوم في أغلب الأحيان نلتقي بأناس من أهل الفن لا يرون الفن هدفاً بل وسيلة. وهم يمتلكون جيداً، أحياناً ما يدعى المهارة، مستقلة ومأخوذة على حدة،

دون أن يعانوا بتاتاً قضايا إنسانية حقيقية عميقة ولا يطرحون بتاتاً مهمات كبيرة وبعيدة. إنهم مؤهلون للحسد ولكنه حسد صغير لا يتجاوز في عمقه سوى غشاء الزهو والغرور المرقش. إنهم يحسدون المبدع لا على إبداعه، بل لأن لديه إمكانية أن يعيش حياة أجمل وينال مزيداً من التكريم (المجد عندهم مرتبط بالتكريمات الرسمية) وبما أن هؤلاء الناس غير مؤهلين لاستيعاب أعماق العمل الإبداعي وقيمته الحقيقية، فهم يبحثون عن سر النجاح في طريقة ما بارعة. وكالدجاجات في خرافة كريلوف يقومون الصقر بكونه يستطيع أن يمشي مع أنهن لا يستطعن الطيران ولا يفهمنه. إن حسدهم صغير وشرير. حسد تافه من نفوس تافهة.

ساليري إنسان من طراز آخر. الموسيقا لديه فكرة وهدف حياة. لقد وهبها كل طفولته وشبابه، وكل قوى روحه. لقد جسد بها أحلامه. وهو مؤهل لأن يعجب بغلوك وموزارت، وقد تصادق مع شاعر مثل بومارشيه. وهذا ما جعل بعض دارسي هذا العمل الإبداعي ينظرون باستحسان ظاهر إلى هذا الكادح المكرس نفسه كلها للعمل. وختمت المسألة بأن ساليري ليس عبقرياً وإنما هو موهوب. والموهبة تحسد العبقرية. لقد وجدت المعادلة - إنها واضحة جبرياً، فكأنما قد قالها ساليري نفسه.

هكذا يبدو الأمر للنظرة الأولى. ولكن التحليل الأعمق سيكتشف أن الشاعر العظيم قد أودع في هذا البطل فكرة، تحتوي الكثير من تلك المشاعر التي أثارته، والكثير من القطرات المسمومة التي أجبر على شربها:

... الحرفة
وضعتها أساساً لصرح الفن.
صرت حرفياً
ودربت أصابعي على المهارة المطواعة الجافة
ودربت أذني على الدقة..
ثم يقول:
قتلت النغمات،
وشرّحت الموسيقا كالجثة.

هذا الاستشهاد الشخصي، هذا الإعتراف غاية في الحزن. إنـه يسـهل مهمتنـا. فكأننا أمام محـترف عـادي للموسـيقا، وهـو يحـس ذلـك بمـرارة. تضايقنـا صراحـة الاعتراف فقط. والعفويون، عادة، محدودون بشرف عملهم، الفاغنريون فخورون، واثقون من أنفسهم، وراضون دائماً عـن أنفسـهم. ومـن العسـير أن يصـدر عنهـم اعتراف كهذا.

ولكن فناناً حقيقياً قد اعترف بمشقة بضعـف إبداعـه حتـى أمـام نفسـه، ومـن الواضح أن نفسية ساليري ليست بدائية إلى الحد الذي تبدو معه للنظرة الأولى.

ولكن الملحن يستمر في اعترافه:

حين ظهر غلوك العظيم

وكشف لنا أسراراً جديدة.

(أسراراً عميقة آسرة)

ألم أتخل عن كل ماعرفته

ما أحببته وما آمنت به بحرارة

أو لم أركض خلفه بحمية

دون خوف كمن تاه

وضل سواء السبيل؟

نرى شيئاً مفاجئاً. هذا الرجل مؤهل لأن يتذوق الجديـد في الفـن، وأن يتقبلـه ويرفض، على مضض، تقنيته الإبداعية الخاصة القديمة.

إن الفاغنريين، بالمعنى الواسع للنفس هم عادة محافظون ولا يقبلون التخلي عن طرائقهم الإبداعيـة، التـي امتلكوهـا بـالعمل، والإندفـاع وراء الجديـد ومـن ناحيـة أخرى، فإن ثقتهم بأنفسهم ومشاعرهم الذاتية تمنعهم عن أن يجربوا. إنهم محافظون وتقليديـون. لا يتقبلـون بتاتـاً ولا يقـدرون علـى أن يتفهمـوا شـاعراً كبـيراً يـأتي بأصوات جديدة، بهارمونيا جديدة وبرؤية جديدة في الفن.

وظهر أن ساليري قد تقبل الجديد في الموسيقا دون اعتراض، وسعى بنفسه لأن

يكون مجدداً، وأظهر بمظهر الخالق ذلك المبدع الذي ظهر. فهل نحن أمام اعوجاج في الطبع، أم ترانا أمام نوع من تناقضه الداخلي؟

أرى الشاعر العبقري قد نظر هنا أيضاً، عميقاً جداً، إلى طبع بطله. ذلك لأن محترف الفن لا يكون دائماً وفي جميع الحالات واثقاً من نفسه كفاغنر. وهو ليس دائماً محافظاً. وعلى العكس من ذلك - فإن الأكثرين طموحاً، أولئك الذين يبحثون دون توقف عن «سر» النجاح ميالون لأن يكونوا «مجددين». إنهم ميالون لأن يفضلوا على المعلم القديم المنسي، ذلك الجديد الذي يدوي اسمه بمجد يافع، إنهم يعلمون أن تذهيب الحداثة جذاب دائماً.

ومن ناحية اخرى فإن أولئك الذين لا يحملون فرادة إبداعية متألقة، ميالون لأن يرفضوا إبداعهم القديم بيسر وأن يقوموا، أغلب الأحيان، بانعطافات حادة في طريقهم الإبداعي. لا أحد من المبدعين يبدأ بلا معلم، ولكن المبدع الحق يتجاوز معلميه بمشقة أو يتخلص بسهولة من وصايتهم عامة.. العربة المثقلة بالأحمال لا تستطيع القيام بانعطافات عادة. ولهذا فإن أكثر المعجبين ضجة بالمجددين الصاخبين هم أناس كساليري.

وفي الجوهر نرى أنه طموح جداً، ولكن تنقصه الفرادة الإبداعية البارزة. لقد كشف الشاعر بقليل من الإسهاب الأحادية المستقيمة في طبع بطله وأظهر بعض تلك البواعث الداخلية التي ينبغي أن تقوده إلى الجريمة.

وفي الواقع، وبعد أن تقبل «غلوك العظيم» وتعلم منه أعلن ساليري بسرور: «بلغت درجات رفيعة. المجد يبتسم لي». لا يضيع حب العمل والطموح لدى هؤلاء الناس. إنهم يستطيعون بذكاء أن ينقلوا نماذج أبدعها مبدعون وأن يبلغوا «درجات رفيعة». وأخيراً فإن الملحن الطموح قد اطمأن. لقد بلغ المجد الذي تعطش إليه. أشبع غروره، والآن يحين أوان التحقق الهادئ الجميل.

وفي هذه الفترة غير المناسبة بالذات يظهر موزارت. والسؤال الكبير هو: لماذا لم يتقبله ساليري معلماً له، لماذا لم يحاول أن يقلده. من الجلي أنه قد أدرك جيداً أن هذا مبدع أكبر بكثير من غلوك. إن هذا هو «هايدن الجديد» إن العقول المتهورة تميل دوغمائياً لأن تكون وفية لا لدوغمات معينة وإنما لتلك الدوغمات التي تقودهم إلى

النجاح الأسرع والأبقى. وهم في هذا المجال يستطيعون «أن يستوعبوا».

ولكن ساليري قد فهم دفعة واحدة أمراً خطيراً عليه: إن هذه الموسيقا الجديدة، التي نبعت على غير ما انتظار، لا يمكن تقليدها وإنها موسيقا أخرى، تختلف عن كل ما التقى به حتى ذلك الحين. وإن هذا الضوء المنسكب يصعب التقاطه في سلة. لقد تجلى موزارت في لحظة سوء لساليري. كان قد امتلك، بشكل ما، «السر» في موسيقا غلوك، وشرع، بشكل ما، يتمتع بسكينة الإبداع، ثم هاهو إنسان جديد يأتي. يبدو أن هذا الإنسان سيخلط كل شيء. وبأحاسيسه المرهفة بالنجاح أدرك ساليري أنه حتى لو استطاع أن يقلده فلن يصل هذه المرة إلى نجاحٍ سهل. ذلك لأن الأصالة في هذا الإبداع غير صارخة واستفزازية. إنها تكمن عميقاً في مكان ما، وتتوهج من الداخل.

وساليري المستعد للاندفاع وراء كل حداثة في الفن، لم يستطع قبول الحداثة الحقة حين التقى بها. في أغلب الأحيان يصير تلامذة المجددين أعداء ألدّاء للمبدعين الجدد. اسلوب الإبداع الغريب يدحض المزيفين أعمق مايكون الدحض. موزارت ليس مهيأ لتأسيس مدرسة. إنه مصنوع من مادة أسمى، المعلمون قد يصبحون أناساً من أمثال: بوتشيني ومن أمثال غلوك.

لقد استطاع الملحن الشمسي، فوق كل شيء، أن يستثير الحسد. حسد أثارته السهولة، السهولة الظاهرة، التي يبدع بها. فلنتصور الجهود القصوى التي بذلها ساليري هذا الذي قرر أن يبدع موسيقا ويصاول المجد، إنه يصعد درجة فدرجة، صابراً، مخلصاً والعرق على جبينه. وباعتزاز مشروع ينتظر هتافات الاستحسان والإعجاب. وفجأة يطير حوله بسهولة مذهلة إنسان شاب تسلق الدرجات باسماً ومد يده للكادح الغارق في عرق الإبداع. وهناك حين وصل ساليري بجهود قصوى مر موزارت منذ زمن وراح ينتظره باسماً. لقد مضى صعداً ولكنه التفت بشهامة ليساعد زميله.

هذا رهيب. تلقاه ساليري معتبراً إياه أقسى إهانة، إنها إهانة المصير. «أواه، أيتها السماء، أين هي الحقيقة؟» – صرخ الملحن مأساوياً. ابتسامة المبدعِ النبيلة استفزت طموح المزيف الصغير بأشد مما يستفزه الضحك الأكثر شراً. كان

ساليري سيسعد لو أن موزارت حام حوله ثم انطلق صاعداً نحو الغيوم ولم ينظر إليه. ولكنه مد له يد الصداقة. كان ساليري سيسعد لو أن موزارت احتقره. ولكن العبقري اعتبره نداً له. وعامله كند.

التقط الشاعر العظيم هذه التلوينات البسيكولوجية ووضعها بيد واثقة دقيقة. نحن نعرف بأي كره ملحاح، بأية كراهية صماء، بأية قسوة مبتدعة وحسد خانق يكره الضئيل المحروم من الموهبة رفق العبقري العريض. ولكن الأمر هنا أعقد. ليس الحسد وحده ما يعتمل في نفس ساليري. لقد خالطه عدم الفهم. إنه يقر بأن موزارت يبدع موسيقا لم يبدعها أحد حتى ذلك الوقت. وكأنما مبدعها لم يدرك مدى جمالها. تمنى ساليري أن يكون موزارت فخوراً، متعالياً، مفعماً بحب الذات، يعامل الآخرين بازدراء.. ولكن رحابة العبقري الفاتنة تجاه قضيته، وتجاه المجد، والبساطة الفاتنة في موقفه من الآخرين، ذلك مالم يستطع ساليري فهمه. ذلك ماملأه حدة. موزارت أرق بكثير وألطف من أن يكون عدواً. وهذا مازاد ضغينة ساليري.

واستنبط بوشكين أيضاً عدة سمات بسيكلوجية في هذا الجنس من الطبع البشري، سوف يعمقها فيما بعد بعمق خاص دوستويفسكي وبروست: الطباع الشمسية توقظ لدى بعض الناس من الضغينة أكثر بكثير مما يوقظ الأشرار والعنيدون والأفظاظ. إنهم مؤهلون لأن يكرهوا أشد الكره، أولئك الذين يجسدون أجمل أحلامهم.

بدا تطور الحسد لدى ساليري واضحاً وشاملاً. وقد عرف الشاعر العظيم بسيكولوجية الحسد، كما يحدث لأكثر الشعراء العظام الذين ينبغي عليهم أن يختبروه أولاً فوق ظهورهم: فهو كالصاعقة، يضرب الأشجار السامقة، وتلك التي تحط عليها الطيور، لأن مداها يصل إلى حيث يصل نظر الحاسد، وهي تعصف في خط مواز - للخط العام للوضع الاجتماعي، لأنه يزهر بشكل صارخ في المجتمع المغلق لوظيفة ما، لدائرة عامة، أو جماعة، وغير ذلك. ويبدو أن الأمر هنا أكثر امتاعاً.

فلنعد إلى نفسية ساليري. بعض الباحثين يرى أنه موهوب. وهذا غير صحيح في رأيي، فالسمة العامة للموهبة تتجلى في التفرد الإبداعي. وهذا غير متوفر لدى ساليري. والفصل حول غلوك يؤكد ذلك.

يرون أن ساليري كان مؤهلاً لأن يحس موسيقا موزارت ويفهمها. فهم الموسيقا في البداية ليس كافياً لشخصية مبدعة. ارى أن ساليري قد تعمق كثيراً في التقنية الكاملة والهارمونيا الخارجية لموسيقا موزارت. ولكنه لم ينجح بتاتاً في النفاذ إلى عمقها المأساوي. والذي رآه ساليري، بالطبع، يكفيه، ليكتشف الهاوية السحيقة مابين «تاراروم» و«دون جوان» ولأن يحسد. ولكنه لم يستطع أن يدرك أن بساطة هذه الموسيقا هي انبثاق لتعقيد، وأن سكونها الكريستالي هو انبثاق لعواصف وانفعالات داخلية، وأن فوق هذا الإبداع الوضاء يمتد ظل «الرجل الأسود».

ويظهر أهم سؤال حول طبع ساليري: هل أحب الموسيقا فعلاً، وهل أمثال هؤلاء الناس، عامة، مؤهلون لأن يحب أحدهم الفن أكثر من نفسه، وقضيته أكثر من شخصيته؟

بعض دارسي المغناة يؤمنون بأن ساليري قد أحب الموسيقى - ومن هنا ظهر حقده: من كبر المهمات اللواتي يطرحهن ومن عجزه الإبداعي عن تنفيذهن.

وأرى أن الأمر ليس كذلك.

ثمة وصف في المغناة لعدة حوادث عرضية. اهمها حادثتا موسيقي الشارع والتسميم.

حادثة موسيقي الشارع المروية بين حوادث أخرى تكشف وجه المبدع بعمق يصعب أن نجد له مثيلاً في مكان آخر من الأدب العالمي. يشارك فيها ثلاثة أشخاص هم: موزارت وساليري وموسيقي الشارع.

إليكم عدة أسطر من وصف هذه الحادثة العرضية.

يتكلم موزارت:

عزف عازف الكمان الأعمى في الحانة

ياللروعة!

لم أطق صبراً فقدت العازف

لاستأثر بفنه

ادخل

(يدخل الشيخ الأعمى ومعه كمانه)

هات شيئاً من موزارت!

(يعزف الشيخ استهلال «دون جوان» يقهقه موزارت)

ساليري: أو تستطيع الضحك!

موزارت: آه ياساليري

وهل أنت لا تضحك!

ساليري: أجل.

لا أرغب في الضحك في حين

يخربش لي نجار فاشل عذراء رفائيل

ولا أرغب في الضحك في حين يأتي

غر تافه ويمسخ ألغيريا

اذهب أيها الشيخ.

يبدو أن ساليري أكثر إخلاصاً للفن من موزارت. وأن موزارت ليس له موقف من الفن وهو يسخر منه بهدوء، وأن أذنه أكثر خشونة أو أقل دقة من إذن ساليري. وأكثر من ذلك فإن موزارت يعجب بموسيقا الشارع هذه. حتى أنه ليهتف باحتفاء «رائع!» كما يحدث دائماً للناس المؤهلين للابتهاج ثم يقوم «بمكاشفة» أمام صديقه ليتداول معه حول الشعور المتولد.

ولكن حمام الوعي البارد ينتظره هنا. فساليري ليس لا يبتهج وحسب وليس لا يحب الإبتسام وحسب بل إنه يوجه خطاباً كاوياً مرناناً حول انتهاك حرمة الفن والهواية. ويطرد موسيقي الشارع الذي أحضره موزارت. في هذا المشهد شيء رمزي. وخاصة وداع موزارت التراجيدي المفعم أسى، والإبتهاج المبتور - «اشرب من أجل صحتي!».

الموسيقي الأعمى يترك الصديقين. يتركهما وحيدين. يقف القراء حائرين: من المصيب منهما؟ نحن نعلم أية اخفاقات خطيرة توقعها الهواية بالفن، ونعرف كم حنق كبار المبدعين من غوستاف فلوبير حتى توماس مان على الهواة. وبالمناسبة،

أليس ساليري أشرف، وأكثر استقامة، وأكثر تقصياً؟ وهل موزارت النبيل بلا حدود، مؤهل لأن يبدع وحسب ولكنه لا يستطيع أن يستشعر ماهية الموسيقى الحقة ولا يعرف مؤديها الحقيقيين؟

يجب أن يسقط هذا الأمر على الفور. نعرف أن موزارت كان منذ الخامسة من عمره عازفاً عظيماً. وهو مدير فرقة مرموق وليس ثمة من هو أكفأ منه لأن يعلن ماهو موسيقا وماهو ليس موسيقا، على الرغم من أنه يسمح بامتداح «تاراروم» ساليري.

أمر آخر هو الأهم هنا. فنحن أمام تصادم كلاسيكي مابين الروح الجافة للحذلقة ونفس المبدع المزهوة، بين الدوغمائية والشاعر الطليق. جو هذا اللقاء يحملنا إلى لقاء عظيم آخر في الأدب مشابه لهذا اللقاء: تصادم دون كيشوت والجزويتي الكاهن في قصر الدوق. فخطابا ساليري والجزويتي متشابهان جداً. ودخان حرائق الزهو المطفأة متشابه جداً جداً. ساليري، الملحن، المبدع، هو في دخيلته أخ بالروح لذلك الواعظ المتجهم المستعد لأن يرسل إلى المحرقة كل فكرة حرة وكل انبثاق حر للشعور. الن يرسل بعد دقائق معدودات زميله العظيم إلى المحرقة؟

إن الخوف المتحذلق من انتهاك حرمة الفن، من توغله في أعماق الشعب، يكشف طبيعة ساليري الدوغمائية. مشبوهة جداً هي توضيحاته لنقاء حبه للموسيقا وحدته الجافة تجاه الموسيقي الفقير الذي لم يترفق حتى بعماه.

فلنتصور ساليري وموزارت في اللقاء الممتع: من جهة تلك الحياة الخالية من كل فتنة، من كل جاذبية، هذا الطموح الضئيل القاتم النظر، والشعور الاعتدادي بالذات الذي يفضل احتقار الآخرين على أن يفهمهم. غرور الحذلقة الحاد هذا – جليدي، نظيف، نقي ولكنه معاد للإنسان بعمق التعالي الساخر – المستهين بالمغني، هو عدم الأهلية للتعاطف وللحب.

ومن ناحية أخرى – الإهتمام اللطيف المتفهم من قبل موزارت ورغبته في أن يحس لدى الهاوي حب الموسيقى، نقياً، دون حقد أو حسد، غير ملطخ بأخلاط وحول الغرور والخيلاء. موزارت يدرك، طبعاً، مع من يتعامل، وقد استطاع أن يرى خلف عدم الكمال الشكلاني للأداء، إخلاص العازف للفن. كان الأعمى

يعزف «دون جوان» موزارت، وقد فهم الملحن أن الرجل الفقير يحس موسيقاه ويتقبلها بقلبه. من المحتمل أنه لم ينفذ إلى أعماقها ولكنه أحبها.

لاشيء أجمل من زهو موزارت أمام موسيقي الشارع. إنه يرفعه في نظرنا لا كفنان حقيقي وحسب بل وكإنسان حقيقي. في النفوس المتعاطفة ثمة على الأغلب لحن واحد، كلمة واحدة، صورة واحدة توقظ نبعاً من التعاطف والمشاعر والذكريات وتبدأ الروح كلها ترتعش في حياتها غير المرئية. وهذا ماليس ساليري مؤهلاً له.

العباقرة والموهوبون حقاً يبدون على استعداد دائم لمد اليد إلى الشعب عبر رؤوس جفاف ضيقي التخصص. هنا لا يتعلق الأمر برغبة الهواة، الذين يحبون أن يأكلوا الفن بالملعقة بعد العشاء على اعتباره عقبة «دوسرت» وإنما يتعلق بحب الشعب الأزلي للفن. موسيقا موزارت هذه الينابيع المغردة، ستجري نحو المستقبل بفضل حب الناس النقي من أمثال الموسيقي الأعمى وخارج الأسوار الفنية التي سيقيمها أناس من أمثال ساليري.

ساليري يطرد الأعمى. موزارت يصيح: «اشرب نخب صحتي!» بعد دقائق معدودات سيضع مراقب نظافة الموسيقا ضيق الأفق الجاد ذو الاختصاص الضيق، السم في كأس أنقى مبدع للموسيقا.

أما الموسيقي الأعمى فسيغني طوال الحياة لا من أجل صحة موزارت العظيم بل من أجل روحه هو وروح موزارت.

لماذا سمم ساليري موزارت؟ قبل أن نطرح هذا السؤال يجب أن نتذكر أمراً يبدو صغيراً: يلاحظ الشاعر أن ساليري يظل يحمل السم طوال ثمانية عشر عاماً، من أجل ذلك الذي سيهينه أكثر من سواه. وقد قرر أن يعطيه لموزارت.

حين احتفلت مع الضيف المقيت
خيل لي أنني سأواجه عدواً حقوداً
وأن البلية الشريرة
قد هبطت علي من الأعالي الشاهقة

إذ لن تضيعي ياهبة الأيزورا
وقد كنت محقاً. لقد وجدت أخيراً عدوى.
وأثملني هايدن الجديد
بدهشة غريبة: والآن
حان الحين!
فيا هبة الحب المنشود
انتقلي اليوم
إلى كأس الصداقة.

ثمانية عشر عاماً وهذا الرجل يحمل السم، لينتقم من أكثر مغضبيه. لكأنه يعرف ان أحداً ما، في مكان ما، ينبغي أن يهينه، ومبعث ذلك طموحه المتوفز وشكه في قواه الإبداعية. ذاك هو أحد ينابيع مأساته الحياتية. هذه المأساة تسحق في مرحلة معينة صلابة الطبع. إنها ترفعه فوق الفاغنريين الذين هم دائماً أكثر بكثير. الشعور الذاتي البليد المحدود لضيق الأفق في الفن يجعله متعالياً وحسوداً. ولكن لهذا الحقد والحسد جذوراً أكثر تشابكاً. الحقد والحسد الحقيقيان قد يعصفان من الشك. تقول الأسطورة الفارسية إنه حين حاول اريمان أن يقلد هرمز ويخلق أناساً، راح يصنع قروداً. وحينذاك التهبت العداوة الحادة بينهما.

الفاغنريين مؤهلون لرفض العبقري، ليخترعوا حيلاً لا حصر لها للتقليل من قيمته وشتم قضيته، وهم مؤمنون بما يفعلون. لا يستطيعون الاحتراق وهم مقتنعون بأن شعلة الإبداع غير نافعة ومؤذية. الفاغنريون مؤهلون ليكونوا أحياناً عاملين شرفاء للفن، إذا وجهتهم حياتهم هذه الوجهة. دائماً، حين أقرأ أحاديث غوتيه مع أيكرمان اقتنع بأن أيكرمان يحمل نفسية فاغنر ولكنه بطيبة خاطر أراد أن يكون سكرتيراً للمبدع وهكذا فعل للفن أكثر بكثير مما لو أنه طمح إلى تقليد غوتيه. أي حكيم كان غوتيه حتى استطاع أن يحول الفاغنريين إلى سكرتارين عظماء بدلاً من أن يظلوا مبدعين مزيفين.

هذا هو الأمر الذي لم يكن ساليري ليوافق عليه أبداً. كان يفضل الموت على أن يصير سكرتيراً لموزارت أو حتى أن يكون عازفاً عادياً لموسيقاه.

بقدر ماكان يدرك ساليري أنه مبدع حقيقي كان يزيد سعيه ليقنع الآخرين بأنه مبدع. وبهذا القدر سيكون ثقل الإهانة التي سيلحقها به من يظهر له بأي أسلوب كان ما يشكك بإمكانياته الإبداعية. وأثقل الإهانات هي تلك التي نكتشف بها الحقيقة بأنفسنا في هذه الدرجة أو تلك.

عدم الرضى الداخلي والشك جعل ساليري يحمل السم. لقد أعده ساليري لمهينيه أو لنفسه. موزارت رجل مرح محب للحياة. ساليري رجل متجهم منغلق. وبفضل مرونته وأهليته «للتطور» استطاع ساليري أن يصل إلى «المجد الأصم». الناس مقتنعون بالأمر الذي يشك فيه شكاً قاسياً - عبقريته. وراح ساليري يزداد اقتناعاً بالرأي العام، وأن يضغط الشك، أن يطمئن. وراح درب السم يزداد تعرجاً مابين كأسه وكأس مهينه.

السم يحكي الكثير على طبع ساليري. وخاصة خلال الأعوام الثمانية عشر هذه التي كان خلالها يشتعل كصدره وكروحه. إن حقيقة كون الملحن مستعداً لحماية شرفه لا في نضال مكشوف ولا في مبارزة خطرة وحاسمة كما سيفعل الشاعر بوشكين، وإنما بالسم، إن هذه الحقيقة بذاتها تنبئ بسفالته. فالسم دائماً هو سلاح السفلة - البوشكينيون يدافعون عن شرفهم والمسدس في اليد. الساليريون يهاجمون بالسم. بهذا التفصيل توغل الشاعر في ظلام إحدى النفوس البشرية.

طوال ثمانية عشر عاماً والملحن يجتمع مع أقاربه، يمرحون، يصب النبيذ، يتبادلون كلمات الصداقة، ولكن السم مترصد كالرصاصة في سبطانة المسدس. لا أحد من هؤلاء لم يهن ساليري. لا أحد لم يلمح إلى إمكانياته الإبداعية. لا أحد لم يجرح غروره الحاد المتكبر. الساليريون غير مؤهلين لاستثارة الحسد ويستطيعون اللجوء إلى جبروت عمومية أمثالهم. ولكن هايدن الجديد - هذا الإنسان المنتظر، هو الذي يجب أن يهلك. بقدر ما يحس المزيف قوة العبقرية بوضوح، يصبح أوضح لديه القرار بأن هذا الإنسان يجب أن يزال. إن عدم التواؤم بين الإقرار الاجتماعي والإقرار الداخلي الذاتي يزداد عمقاً. ويمتزج بالخوف السافل الذي يعيش في شخصيات من أمثال ساليري. متى سيدرك أنه غير مبدع؟ متى سيشق الضوء الذي يشع من موزارت الظلام ويظهر للناس أنهم قد خدعوا؟ وبقدر ما يعجب ساليري بموسيقا موزارت ستزداد إهانته: هنا لا يدور الحديث على الحسد بل على

الإهانة. الإعجاب في نفس ساليري يأخذ شكل إهانة.

هذه، إن صح القول، اللحظة الذاتية. ولكن ثمة لحظة موضوعية، غاية في الإمتاع أبرزها بوشكين بقوة خاصة. هاكم إياها:

لقد تم اختياري
سأضع له حداً أو سأهلك
كلنا كهنة في خدمة الموسيقا
ولست الوحيد
في مجدي الأصم.

ماعاد ساليري ينطق باسمه الخاص بل باسم المجموعة، باسم أصدقائه، باسم «كهان الموسيقا». إنهم، جميعاً، قلقون من موزارت، من غزارة سخاء إبداعه، ومن بريق هذا الإبداع وقوته. ثقيل حسد غير المثمرين، عسيري الولادة، لأولئك الذين يدعون «بسهولة سالكة» أن مونوبول الزيف يجب أن يقاتل ضد القادم الجديد. الموهبة عار على المزيفين وإهانة لهم. العبقري - هول. وهم يستطيعون إظهار سلطانهم عليه بطريقة واحدة - بأن يزيلوه. والآن ليس ساليري وحده بل والمنظومة الساليرية ستقاتل ضد موزارت. الشاعر يذكر فقط مجموعة المزيفين، ولكننا نحس قوتها وسعيها المتآزر لدعم مجدها الأصم، لترفع جفافها مسلمة ملزمة ولتسمم حياة المبدعين الحقيقيين.

ساليري قتل موزارت ليحمي طمأنينة كهان الموسيقا. هاهي المسلمة الأخلاقية التي يبحث عنها القاتل ليبرر عمله. سفالة الجماعة تستطيع جعل الجريمة قانونية. الساليريون يستطيعون دائماً قتل الإنسان النظيف باسم مبدأ ما، باسم مثل أعلى ما، حتى ولو كان السكينة. أليست هذه السكينة إبداعاً!

* * * * *

وهنا تتكشف طبيعة ساليري على حقيقتها. فللنظرة الأولى يبدو أن الموسيقا لديه هي فكرة حياته وهدفها وجوهرها. لقد أودع فيها حبه للمجد، وحبه للشرف، وروحه الصغيرة السافلة. «أغنيات الجنة تسخط الرغبات غير المجنحة»

- بأي قدر من الدقة قالها الشاعر! لا أجنحة لرغبات ساليري، لا رفيف، لا مدى. هناك، حيث يذوي حلم الإبداع الجسور المندفع، تكون الرغبات بلا أجنحة. حيث اضطراب الإبداع، والانفعال العميق وارتعاشات الحياة حبيسة، هناك تكون الرغبات بلا أجنحة. حيث القلق خوف على السكينة، هناك تكون الرغبات بلا أجنحة.

ماكنت أريد في هذا المجال أن أعارض موزارت بساليري. هذا مهين للعبقري. ومع ذلك فالطباع، المنسوجة من ضوء، من الشباب الأزلي للانفعال يصعب تصويرها. لقد تقدم بوشكين بحكمة. لقد رسم ساليري ولكنه من خلاله غنى لموزارت. وكعظماء الرسامين كثّف الظلال ليلتمع عبرها جمال المبدع المتوهج.

ماكان بإمكاننا، على سبيل المثال، ان نتصور موزارت في موقف الحاسد. (وجد مؤلفون اتهموا بوشكين بأنه كان حسوداً) وقبل كل شيء: من سيحسد؟ ثم - إن الذي يحب الفن حقاً مؤهل للإبتهاج العميق الصادق خارج نفسه ومجده الشخصي. فكأنما موزارت هو الموسيقا ذاتها التي أبدع فيها. من هنا النبل والاهتمام المفعم احتراماً في موقفه من عازف الكمان الذي من الشارع ومن ساليري نفسه. ليس عسيراً على العباقرة أن يكونوا طيبين وسعداء في آن واحد.

حسد ساليري موزارت على البساطة التي يبدع بها، ولكنه ليس في وضع يمكنه من أن يحس عذابات السخاء الإبداعي. كل شيء لديه «واضح كالسلم الموسيقي البسيط..» لقد رغب في أن ينزل كل شيء حتى مستوى «هارمونيا الجبر» و«هارمونيا الجبر» بالذات هي التي جعلته عدواً لدوداً لكل روح إبداعي. الدوغمات تحب دائماً بشدة أن ترتدي معاطف العلمانية، لتكتسب مظهراً أرسخ ولتحارب بمزيد من النجاح التشابك غير المحدود في عالم الفن والغنى اللامتناهي للتفرد الإبداعي.

مأساة ساليري هي لقاؤه مع موزارت. لولاه كان سيحقق بإطمئنان وهدوء، تجربة مجده و«نجاحات غير صغيرة». لو اصطدم في طريقه بعبقري جموح مثل بيتهوفن ماكان ساليري، سيقرر القتل. فمؤلف السمفونية التاسعة كان سيمر به كالعاصفة. وسيطيح به من عالم الموسيقا. ولكن ساليري التقى طفل الهارمونيا

المبتهج ذاك، ليقضي عليه باسم الهارمونيا.

مأساة موزارت هي أن الساليريين يقررون تعاطي الموسيقا، وأن يصبحوا مبدعين. هؤلاء الذين يخلقون قروداً لا يتحملون المبدعين الذين يبدعون بشراً.

* * * * *

لقد وجه الشاعر العظيم لحل مأساته، التيارات العميقة في الطبع وليس الجريان الخارجي للحوادث. نقف أمام وصف هذا القتل الأقل غنائية من قتل لينسكي في «ايفغيني أونيغين» ولكنه أعمق دون ريب.

الحافز الأساسي هنا كأنما هو فكرة موزارت:

... العبقرية وفعل الشر

أمران متنافيان. أليس ذلك صحيحاً؟

عند هذه الملحوظة يضع ساليري السم في كأس ضحيته. من هذه الفكرة يتتبع العديد من الباحثين لغز العمل الإبداعي. ساليري ليس عبقرياً وارتكب الشر. موزارت عبقري ويؤكد بكل قلبه أن العبقري غير مؤهل لأن يقتل.

ينبغي أن نؤكد أولاً أن المشهد مذهل الواقعية في صحته البسيكولوجية. فنحن الآن نواجه شر ساليري وسفالته أيضاً. فهي تتساقط ورقة إثر ورقة مثل زهرة تفتحت جداً حتى النهاية المأساوية: ساليري يلوم صديقه لأنه شرب دونه (الكأس التي تحتوي السم)، ثم يضيف ساخراً «ستنام طويلاً، ياموزارت» وباحتفاء يستخدم التورية قائلاً: «إلى اللقاء».

تجاه هذه السخرية السافلة الغادرة يقف مصدقاً كالطفل، الرجل الذي يدق بصداقة كأسه بكأس القاتل. لنأخذ فقط رنين الكأسين اللتين إحداهما طافحة بالسم - ففيه من المأساوية أكثر بكثير مما في مئات وألوف الصفحات حول القتل السافل التي تملأ الأدب العالمي. وفي هذه اللحظة تثير القاتل إحدى الفكر: أيرتكب العبقري جريمة. لا يعذبه ضميره، لا يضايقه الأسف لجفاف نبع أغنيات، لا يهزه الحزن على الصديق، لا تضايقه الإبتسامة السمحة للرجل الواقف أمامه. إنه يفكر بنفسه، بمجده - هو عبقري أم لا.

إن صورة ساليري يمكن أن تقارن بشدة سفالتها وقبحها بصورة أخرى في الأدب العالمي - إنها ياغو شكسبير الذي قال جورج براندس عنه، إن في جسده الصغير من قوة الشر أكثر مما في كل ماكبث. ونحن نتذكر الجندي الذي أخفى سفالته الشيطانية تحت قناع فظ من استقامة الجندي، ومكره الدساس تحت قناع الصراحة الجريئة. وساليري أيضاً، وهو الملحن، المبدع، يخفي كراهيته تحت قناع الإعجاب بضحيته. والأكثر هولاً أن هذا الإعجاب صادق.

أعيروا اهتمامكم إلى أن الجافين من الناس يصيرون عاطفيين حين يشعرون بعمق. ساليري كان عذب العاطفية لحظة انتقامه من صديقه. ثمة في هذه العاطفية نبرة احترام لموزارت. إنه احترام بين أكثر التحركات النفسية لا إرادية.

وموزارت وقد شرب السم يتكلم على الصداقة العظيمة بين أناس الفن وعلى جمال هارمونيا الموسيقا، وعلى الزمن الذي سيفرح فيه جميع الناس بهذه الهارمونيا. طوال الحياة ظل موزارت يغني أناشيد الفرح. النشيد الذي وصلت إليه عبقرية بيتهوفن عبر هاوية العذابات النارية. خاتمة إبداع بيتهوفن كانت أنغام الفرح الوضاء. أما خاتمة إبداع موزارت فكانت سكرى نغمات الأسى العميق «صلاة الجناز».

أنستطيع أن نتصور لوحة أكثر تأثيراً: ملحنان يتحادثان حديث الأصدقاء حول الموسيقا وحول قوة الصداقة الأزلية. ولكن أحدهما قد وضع السم في كأس الآخر وراح يدعوه بود لشربها. ويرفع الآخر الكأس ليشرب نخب:

«من أجل
صحتك، وآخر، للاتحاد الصادق
الذي يربط موزارت وساليري
ابْنَيْ الهارمونيا»

هذا النبل النابع بصدق ضايق حتى ساليري وأرغمه على القول: «توقف، توقف، توقف!» ولكن دهاءه المألوف يعود على الفور: «أنت شربت! من دوني؟». كعذراء رافاييل وقف موزارت أمام قاتله بالإطمئنان النقي لأولئك الذين

لا يعرفون الآثام البشرية - إنه أسمى منها بكثير، حتى ليخجل من فعل المُلحن، الذي يدعى ابنا للهارمونيا.

ومات موزارت. أول مرة سيستمع ساليري إلى موسيقاه بإطمئنان، دون همس الحسد، وأول مرة بشعور الظافر. وبأقصى العفوية سيفرح بالهارمونيا:

استمري، أسرعي

ترجعي املأي أيتها الأنغام روحي!

القاتل يدفع ضحيته لأن يعزف «صلاة جنازه» فوق قبره. ولديه القوى ليستمتع بهذه الموسيقا! هنا تكمن سادية أصفى وجفاف روحي أكبر مما في طرد الموسيقي الأعمى. وهذا الذي يؤمن ساليري أنه دائماً سعيد إلى حد مهين يقول في الوقت نفسه:

طوال الليل والنهار لا يمنحني السكينة
رجلي الأسود.
إنه يلاحقني كالظل
والآن أيضاً يبدو وكأنه جليسنا
إنه ثالثنا.

الرجل الأسود يقتفي خطوات محب الأشعة. ساليري لن يعرف من هو الرجل الأسود، لن يتعرف على وجهه الخاص. ولكن الظل هنا، مختبئ وراء كلمات حديث الصداقة، ووراء شرارات الخمر الممراح، ووراء ثمالة سوداء في إحدى الكأسين. منها تنبثق ممزقة الأنفس أنغام «صلاة الجناز» التي تعلو كنشيج وانتحاب فوق هذين الرجلين اللذين سيموت أحدهما الآن تواً.

والآخر يعجب بالهارمونيا التي فيها انتظمت الألحان المأساوية، فلا يستطيع أن يكتشف فيها سمها. لقد تحول هذا السم إلى موسيقا.

موزارت مغني الفرح - يغني الآن للعذاب الإنساني، للموت الغريب السهل المنتظر. طوال الحياة وساليري يسعى إلى المجد. ولقد بلغه للتو حقاً خلال عمل هو

الذي «أوحى» به. فمن ذا الذي سيتذكر هذا الرجل ويتكلم عليه لولا موزارت و«صلاة الجناز»؟ تلك هي السخرية الشمسية، ثمن العبقرية العظيم.

موزارت سيموت. ساليري سيعود مسروراً إلى أصدقائه، «كهان الموسيقا». ولكن موزارت هو الآخر سيعود إلى أصدقائه - مغني الشوارع، الموسيقيين العميان، إلى الشعب الأزلي المتعدد الوجوه. سيظل منفصلاً دائماً عن الساليريين. كان الشاعر مرغماً على العيش بينهم ولكنه لم يدع أبداً لهم. ولم يستطع أحد أن يسجن موسيقاه في معابدهم الكهنوتية التي سودها دخان التبغ. من الآن فصاعداً سينتمي موزارت إلى الشعب وإلى المستقبل. لن يستطيع البشر السود أن يفعلوا به شيئاً.

فالروح في القيثارة المنشدة
سيحتمل رمادي وستهرب أشلائي
وسأظل ممجداً على الأرض
مادام عليها مغن واحد.

كلا، ليست مسألة العبقرية والجريمة هي التي أثارت الشاعر أكثر ماأثاره، حين وضع عمله العبقري. شيء آخر أقلق بوشكين: إنه ساليريه، رجله الأسود الذي يقتفي خطواته، المنظومة الساليرية التي أدانت عبقرية روسيا الشعرية الوضاء. ذلك لأن ثمة على الطريق الإبداعي لكل موزارت لن يسير واحد وحسب بل قطيع كامل من البشر السود، الساليريين، ويتسابقون على حمل كأس السم إليه متلفعين بمبدئية بلا جذور ومتحلين بشراب حسن النية المسبق.

أعيروا انتباهكم إلى أن ساليري والساليريين في حلف مع المتسلطين، مع أولئك الذين يملكون القوة المادية والجبروت، إنهم في وحدة مقدسة مع الأباطرة، والملوك والأمراء والأدواق والوزراء. وهم ليسوا أبداً على تضاد مع الروح المهيمن في الحياة.

إنهم في سعيهم إلى «مجدهم الأصم» الأكثر مرونة والأكثر أهلية للتكيف مع مختلف التغيرات في العلاقات الاجتماعية. وهم دائماً يخدمون، قبل كل شيء، مطامحهم الشخصية ثم الفن أو يخدمون مطامحهم من خلال الفن. وهم يمارسون

التنظير كثيراً وبالكثير من المنطق والإقناع حول قدسية الفن. حول حق المبدع في أن يبرر كل شيء باسم الإبداع، وفي أن يكون فخوراً مستقلاً.

ولكن الفن يمارسه كهان الفن، بشخصياتهم هم، كما يحدث غالباً في الأديان. وهاهي المسألة: كل شيء مبرر - حتى الجريمة - باسم الإبداع. ولكن ماذا يعني «باسم الإبداع؟» هذا يعني باسم «المجد الأصم». ماذا يعني «كل شيء مبرر به؟» هذا يعني قتل كل المبدعين الحقيقيين، هذا يعني مكيدة، افتراء، سخرية، حقداً. هذا يعني انفصاماً عن حياة الشعب ومثله العليا. جميل جداً ومناسب هذا الشعار «كل شيء مبرر باسم الفن» مناسب جداً وجميل أن يرفع الفن فوق الحياة على شكل ديانة قائمة بذاتها: مناسبة «للكهان» لوجودهم المريح المطمئن. وهكذا من الأسهل أن يصير المبدعون فئة من «الكهنة» وهكذا يضمنون بشكل أفضل امتيازات فئة الكهان. ولم يعد ثمة معنى للأخلاق والشرف والشعب في نظرهم. الفن قبل كل شيء. ولكن ليس الفن باعتباره تضحية بالذات بل الفن باعتباره حرية طلب التضحيات من الآخرين.

الساليريون طموحون ومرنون. يستطيعون أن يكونوا مجددين، أو محافظين حسب الظروف، أو كما يقال، حسب ما يتطلبه «مجدهم الأصم». وكي لا يلحق به الأذى يحملون السم في جيوبهم ويتحدثون أحياناً حول الانتحار، ولكنهم غير مؤهلين للقيام بأصغر انتحار إبداعي حقيقي - في إبداعهم وخلال إبداعهم. إنهم لا يقدرون على إخضاع «المجد الأصم» باسم الإبداع. إنهم يفضلون التضحية بالإبداع وكل شيء آخر احتفالاً بهذا «المجد الأصم» الذي يتخذ غالباً كموقع، أو تأثير أو طمأنينة، أو نجاح في الحياة.

وثمة شيء آخر: الساليريون هم الخدام الأزليون للدوغمات. الدوغمات هي الأرجل الخشبية الطويلة التي يجهدون للتسلق بها على سلم النجاح. «كهان الفن» في أعماق دخيلتهم دوغمائيون، إنهم أنقى تجليات الدوغمائية. أمكرهم يستطيعون الشعوذة بالدوغمات، يستطيعون رميها في الهواء ثم يقبضون عليها كما يفعل الدجالون. وإذا ما أظهروا فناً في مكان ما فتلك هي أهليتهم لأن «يرقصوا بالخناجر» - أن يرقصوا حول خناجر الدوغمات ويرسلوها ببراعة باتجاه الموزارتيين والبوشكينيين.

فن الساليريين دوغمائي دائماً، ولهذا فهو محمي نظرياً. إنهم يستطيعون الإختباء وراء درع من العلمانية الدؤوب أو الماكرة، المتحجرة أو اللدنة ولكنها دائماً قتالية ومزيفة.

والموهوب، من ناحيته، معرض لهجمات الساليريين لأن جسده الطري غير محمي بأية دوغمات. إنه ضد الدوغمائية، وهو رحب متضاد، مطواع للتشريح. الموهوب والعبقري هما الدريئتان الأزليتان لرميات الدوغمائيين. وكالبرابرة يحبون أن يربطوهما إلى سلم العار ويرشقون بسهام الحسد جسديهما ليجربوا مهارتهم في الرمي. الموهوب يجتاز السلم طيراناً، ولكن المزيف لا ينسى أبداً أن يحاسبه على ذلك. وغالباً مايأتي الحساب من ناحية حصون المكائد الأدبية العادية، حتى يصل إلى السم.

وراء العذابات النفسية، والإنكار وتوبيخ كل موزارت يختفي حتماً ساليري ما. وأكثر من ذلك: وراء الهلاك الجسدي لكل موزارت (والموزارتيون في أغلب الأحيان يموتون باكراً) ثمة في مكان ما يختفي ظل ساليري - حقود، حسود، مذعور، مرتعد من أجل «المجد الأصم».

مأساة موزارت الحقيقية - وهذه هي المسألة الأساسية في العمل الإبداعي - هي أن يعيش واقعاً يتيح لساليري أن يفرح «إبداعياً» بهدوء وأن يقدم بحرية كؤوساً فيها السم لأكثر النفوس تألقاً، لأكثر معاصريه نبلاً..

لحن «صلاة الجناز» يسكب عذوبته الأخيرة ويتلاشى متلجلجاً فاتناً. ادوار المغناة الغنائية تنسكب مع آخر أنغام الموسيقا. انتهت المأساة. أسدلت الستارة.

ولكننا نرى الحقل المغطى بالثلج، البارون دانتس يصوب مسدسه ويطلق النار على الشاعر. نرى صخور داغستان المتقدة والرائد مارتينوف يصوب مسدسه ويطلق النار على الشاعر. نرى الرجل النحيل طويل الأنف يشعل بالنار أعماله الإبداعية وكأنه يشعل نفسه معها. نرى كثبان الثلج، الأشغال الشاقة في سيبريا والكاتب العظيم والقيد في يديه. نرى البشر السود، الساليريين، ينفخون وجناتهم «بإلهام» ليطفئوا شعلة الإبداع حيثما اشتعلت. ولكننا نحس كم هي بلا جدوى جهودهم. لأن في هذه الشعلة ومن خلال هذه الشعلة تتوقد روح الشعب العظيمة.

* * * * *

مأساة ستيفان زيفايغ

((ايرازم و لوثر))

الذي لا يستطيع أن يكون ايرازم يريد أن يصير أسقفاً.

(لابريوير)

عام ١٩٤٢ انتحر في برازيليا الكاتب المشهور عالمياً ستيفان زيفايغ وكان قد بلغ الستين من عمره. وأسباب ذلك، كما هي الحال عند انتحار المبدعين الحقيقيين، كانت ذات طبيعة نفسية. لقد دونها الكاتب في اعترافه قبيل وفاته. وهاهي:

> **«أن أبدأ الحياة من جديد في الستين، فذلك يتطلب قوى خاصة. أما قواي فقد تبددت أثناء سنوات التشرد الطوال بلا مأوى.. لهذا أرى أن من الأفضل أن أغادر في الوقت المناسب وبجدارة، الحياة التي كانت ذروة النعم عليَّ فيها حريتي الشخصية والتي سبب لي فيها عملي الذهني فرحاً كبيراً. أحيي جميع أصدقائي. قد يرون الصباح المبكر بعد هذا الليل الطويل. أنا، الأقل صبراً، سأمضي أكثر بكوراً منهم..».**

وسط بيانات الإنتصارات الحربية المدوية، ووسط الكراهية الإنسانية المتوفزة، مر موت الكاتب الكبير غير ملحوظ تقريباً. ولكن صداه تردد موجعاً في قلوب الكثيرين من الناس المتناثرين على جانبي الخنادق. لقد ذكرهم بأفراح النفوس الوديعة الغابرة، باللقاءات الحماسية مع النماذج الإنسانية البارزة، بجمال الكلمة الإنسانية الذي لا يذبل. وفي جو القتل الجماعي، الذي يضغط على المشاعر ويبلدها، كان الحزن على

الكاتب المحبوب حزناً شخصياً صرفاً، حزناً ودياً لطيفاً صرفاً.

إن موت زيفايغ نهاية منطقية لحياته. لم يهلك في معركة ضد العدو مثل سنت أكزيوبيري، لم يغرق في زرقة السماء بطائرته، حيث الموت البطولي المعاصر.

إنه منفي، كتلك الكثرة من المبدعين، لا يجد القوى لينتظر هدوء العاصفة. لم ينتحر زيفايغ بسلاح ناري، فهو يكره الأسلحة النارية بعمق لأنها تعبير عن القسر الإنساني، ولم ينتحر بالسم الذي يحتقره بعمق لأنه تعبير عن الخسة الإنسانية. أراد أن يموت بوداعة وسكينة وجمال كما كان أشراف روما، يموتون حين يخيم الليل على حياتهم.

يشكو زيفايغ في الإعتراف الذي سبق وفاته من التشرد بلا مأوى. إنه وهو الذي اعتبر دوماً أن وطنه هو دولة الكتب، دولة الفن وأفراح النفس، يقاسي في لحظاته الأخيرة الكثير من أجل الوطن، حيث مضت سنوات شبابه. هو الرحالة الكبير يحلم بحنان بالسلام والسكينة. الدرب الأبيض الممتد، الذي يضيع وراء الأفق، فرح أيام شباب الكاتب، يصير جرحاً راعفاً لشيخوخته. ذلك لأن المتشرد في شبابه يتحول إلى هارب في شيخوخته. خط الأفق المتحرك يغوي الشاب. سوط القسر الملوح، الذي يفح خلف الكاتب الهرم يرغمه على الركض دون توقف.

إنه يركض أمام زوبعة الحقد البشري. هو لا يستطيع المقاومة ولا حتى الوقوف في مكانه والتنفس في الجو الثقيل، كما فعل نسيبه بالروح كارل تشابك. مات ستيفان زيفايغ في غروب حياته وفي غروب عصره. إنه موت دون إرادة النصر، وحتى دون إرادة الصبر. إن الإرادة الإنسانية هي أول ما يذوب ومن ثم تذوب الحياة الإنسانية. ومن بين انتحارات الكتاب العديدة، من ايسنين حتى هيمنغواي، قد يكون انتحار زيفايغ هو الأكثر انسجاماً مع المنطق. لقد كتبت حوله توضيحات عميقة ولكنها كانت جميعاً أحادية الوجهة وغير متعارضة. هاكم مثلاً كلمات فرانس فيرفل الصديق المقرب إلى زيفايغ:

«كان التفاؤل الإنساني دين ستيفان زيفايغ. لقد ورث وهم الطمأنينة عن أسلافه. كان زيفايغ منقطعا بذهول طفلي للدين، للإنسانية التي ترعرع في ظلها. كان يجهل مهاوي الحياة التي يدنو منها فناناً ونفسانياً. ثمة فوقه زرقة سماء

الشباب الصافية التي انحنى لها – سماء الأدب والفن، السماء الوحيدة التي يعرفها التفاؤل الليبرالي ويجلها. ولقد بدا جلياً أن تجهم هذه السماء كان الضربة التي لم يستطع زيفايغ احتمالها...».

معرفة التفاؤل الليبرالي أمر عام جداً، ولكن «سماء الشباب الصافية» تدفعنا لنتذكر الجو الذي ترعرع فيه الكاتب والذي تكوّن فيه لباب تفرده الإبداعي.

تلك هي عاصمة النمسا – هنغاريا في نهاية القرن الماضي وبداية قرننا. فحين يدور الحديث على المراكز الأدبية في ذلك الحين يكون من الأمور الطبيعية نسيان فيينا. ولكنها تتسم بملامحها الخاصة. هنا تكونت النواة الروحية التي أثرت على الثقافة الأوروبية. وحتى على أدبنا، كان من العسير، على سبيل المثال، أن نفهم شعر تيودور ترايانوف، ليس المبكر وحسب بل وحتى «مقبرة العظماء» من دون أن نتذكر فيينا عشية الحرب العالمية الأولى وبعد الحرب.

هنا عاش وأبدع آرثور شنيتسلير، هوغوفون هوفمانستال، بوثر ألتنبرغ، وأكبرهم، هو أكثر الغنائيين رقة في أوروبا – راينر ماريا ريلكه. وفي ذلك الحين أيضاً بدأت تتلى في فيينا محاضرات عالم النفس الشاب، الذي سيؤثر تأثيراً كبيراً على الأدب الغربي – البروفيسور فرويد.

ذاك هو زمن الفردية النفسية، زمن الشعور المهذب، زمن الهروب من قضايا الحياة، الهرب من الاحتكاك الحي بالشعب والسعي إلى تكوين نخبة روحية ما، عليها أن تنقذ الإنسانية. نحن نتذكر حلم فاسرمانوف ايرلن من «أثيل اندرغاس» حول «المصابيح الروحية» المنتشرة في كل مكان من أوروبا، والتي تتبادل الشارات الضوئية وتغمر القارة الهرمة بشبكة من الأنوار.

ذاك هو زمن ديمقراطية البرجوازية وفرديتها، الذي بدا راسخاً وأزلياً. لقد أوجد إنسانيته، ذات الجوهر المجرد، والمرتبطة بالأدب. كل هذه الفئة من الصفوة الروحية متغلغلة عميقاً في روح الأدب والفن. ذاك هو التألق الكبير الأخير للعلوم الإنسانية. حتى أكثر رجال الدولة عظمة سعوا ليكونوا لا أصدقاء للأدب وحسب بل وحتى أدباء. ألا نتذكر بريان وبارتو وايريو وعلماء الإجتماع من أمثال ماكدونال وليون بلوم؟ كان ذاك زمن التعبير الأنيق، زمن البلاغة وخطباء

البرلمانات الكبار، وخطباء المحاكم الكبار، وكلهم تقريباً، أدباء. كان سيديستاج ولابوري أديين في فرنسا وكذلك كان كوني وبليفاكوف في روسيا. وحتى العلماء، ممثلو أكثر العلوم دقة كانوا إنسانيين. يكفي أن نذكر اسم أعظمهم - ألبيرت اينشتاين.

حين نقرأ أحد كتب اعترافات زيفايغ «عالم من الأمس» نحس قبل كل شيء روح الإيمان بالفردية، بالأدب، بإنسانية مجردة بعيدة ولكنها مغمورة بالأشعة. وهذا العبق لا يطالعنا من ذكريات زيفايغ وحده بل من ذكريات العديدين من معاصريه أيضاً. فلنقرأ، على سبيل المثال، مذكرات اندريه موروا. فعلى الرغم من الاختلاف الكبير في شخصيتي الكاتبين فردياً وإبداعياً تتشابه ذكرياتهما كثيراً - يصفان الناس أنفسهم وتملأها روح واحدة. ولا يمكن أن يكون الأمر إلا كذلك. لأن ولعاً اجتماعياً بعينه هو الذي أنجبهما، وأنارتهما شمسه الغاربة. الغروب يكون جميلاً في أغلب الأحيان. والأشعة الأخيرة لطيفة ناعمة.

ولكن هذين المبدعين الكبيرين واقعيان على الرغم من كل ذلك. إنهما ممتلئان بالإمكانية الإبداعية ليطمحا إلى جميع أشكال الانحطاط الذي يحب دائماً أن يتستر برايات الطلائعية. وهما معجبان بالأدب الروسي العظيم ويستوحيانه ويفضلان أن يكون دوستويفسكي معلمهما قبل فرويد.

لقد وضع زيفايغ كتاباً عن عالم فيينا النفسي ولكنه لم يحاول بتاتاً أن يجسد أفكاره في إبداعه. أما فرانسوا مورياك الذي ترعرع مع مجد فرويد اليافع، فقد صرح لشاركو بأسوأ إدانة لهذا العالم الثوري: «جاء فرويد كنبي يعد باكتشاف جميع أسرار النفس. ولكنه اكتشف مكاناً خفياً واحداً يدعى المرحاض».

جميع أولئك المبدعين المرموقين، حتى أبرزهم من أمثال فاليري أوتوماس مان قد أحسوا حزن الغروب الشاعري، دون أن يتملكهم هول الليل القادم. لقد فرحوا بمملكتهم الروحية الرائعة، فلم يدركوا مأساة سرعة زوالها. لم تستطع عاصفة الحرب الأولى أن تعتم اشعاع سماء الروح في شبابهم. لقد أحس الإنسانيون والمتسامحون جاذبية ثورة اكتوبر ولكنهم لم يدركوا مغزاها. لقد مد العديدون منهم يد الصداقة لغوركي الإنساني وليس لغوركي الثائر. الكوسموبوليتيون

والإنسانيون غرباء عن الكراهية ولكنهم أيضاً غرباء عن النضال.

ومع ذلك فإن سرورهم الروحي المتمدن السامي أشبه بوليمة تقام قبل انتشار الطاعون. ذلك لأن الزوبعة قادمة وسوف تباغت غالبية غير المستعدين والضعفاء من فرسان الروح هؤلاء وستكنس، منذ بداية هبوبها، حصونهم الهوائية، محولة إياهم إلى هاربين ومشردين ومنتحرين. ستحاول أقلية منهم أن تمد أياديها الضعيفة لتوقف العاصفة. وأقل من هؤلاء هم الذين أدركوا أن من الضروري أن يصبحوا جنوداً في الصراع الكبير الذي هو صراع طبقي في جوهره.

ولم يكن زيفايغ بينهم.

* * * * *

بعض الأدباء والنقاد اعتادوا التعامل مع الأجناس الأدبية الكلاسيكية وكأنّها معطيات لا محيد عنها، ولم يدركوا كم أصبحت حدودها متحركة وشرطية. إنهم يعتقدون أن الكاتب يعبر عن نفسه بوساطة النثر أو الشعر أو الدراما فقط. ولهذا يفضلون أن يروا زيفايغ روائياً فقط ولا يحبون أن يتوقفوا عند مقالاته التي ترسم صوراً «بورترية» لأنهم يعانون من «الفهم الذاتي للعلاقة المتبادلة بين الإنسان والمجتمع».

لست راغباً في أن أعارض روايات زيفايغ بمقالاته. ولكنني أرى أن الكاتب قد عبر عن نفسه بعمق في مقالاته الناجحة تماماً كما عبر عنها في رواياته الناجحة. المبدع الحق لا تقيده أبداً قواعد الجنس الأدبي بل يظل قادراً على التغلب عليها ليعبر بالكمال والتمام عما يريد أن يقول.

في كتابه «عالم من الأمس» الذي يحمل طابع الذكريات، أكد زيفايغ أن أنجح أعماله وأحبها هما «أريميا» و«ايرازم روتردام». والكتاب الأخير هو اعترافه الحقيقي، هو العمل الإبداعي الذي أتاح له أن يكشف جوهره الروحي وأكثر انفعالاته حميمية ومأساته. لقد فهم زيفايغ جيداً جداً أن الموازنة بين عصرين تاريخيين، وبين شكلين تاريخيين، مفعمين بروح معاصر سترن بمزيد من القوة المأساوية عما يستطيعه أبطال ذهنيون يتحركون في عصر من اختراع الذهن. في اللحظات التاريخية العصيبة تحب الإنسانية دائماً أن تؤمن بالتاريخ أكثر ماتؤمن.

ولقد استطاع زيفايغ، مثله مثل العديد من كبار الكتاب، أن يتوغل في الماضي، ليقول من خلاله بعض الحقائق عن الحاضر. لقد أدرك أن ليس ثمة عصران متماثلان تمام التماثل، كما ليس ثمة طبعان إنسانيان متماثلان تمام التماثل. ولكنه يعرف أيضاً أن ثمة تقارب روحي بين الأحداث، كما أنه ثمة تقارب بين الطباع الإنسانية وبين المعاناة الإنسانية. وإلا كيف نحس جمال الخلود الأزلي في الفن؟ العصور المتماثلة في تطورها التاريخي والمواقف الاجتماعية المتماثلة ميّالة لإنجاب طباع على شاكلتها. وأكثر من ذلك - تقارب طباع، من عاشوا في أزمنة مختلفة هم أكثر شاعرية وأكثر امتاعاً من وجهة نظر علم النفس. إن هذا التقارب وتلك التوازنات غير المتوقعة قد حاكت أجمل رواية للكاتب اليوغسلافي الكبير ايفواندريتش «الحوش الملعون».

لماذا اختار ستيفان زيفايغ مرحلة نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر ليبحث عن التشابه مع عصره؟ ذلك لأن تلك المرحلة هي «عصر ايرازم»، زمن الإنسانية، التي أقبلت من ايطاليا ولم تستمر سوى نصف قرن في ألمانيا لتتسرب أو لتسحق من قبل الإصلاح. ولكنها استطاعت أن تضرب العديد من الدوغمات الهرمة، وأن ترج ثباتها الأزلي وتوجه الحب نحو الإلياذة ونحو الفلسفة والأدب. في أغلب الأحيان، إذ تكون الإنسانية قد نسيت أو اضطرت إلى نسيان الإلياذة يحل عصر التبسيطية والدوغمائية وليل الروح. لقد تحققت الإنسانية لنصف قرن فقط في ألمانيا، ليعصف بعدها التعصب الديني الرهيب، والحروب الدينية التي لا تنتهي ويغرب الفن. هنالك بحث زيفايغ عن التوازن الروحي. ولقد ركز اهتمامه الإبداعي، مصيباً، على الشخصية المجيدة الممتعة المجسدة للإنسانية الألمانية - شخصية ايرازم روتردام الذي تحتم أن يهلك بين قوتين متعاديتين.

لقد درس زيفايغ العصر منهجياً كما درس الحقائق والشخصيات بإمعان وسعى كي يحافظ على الوثوق التاريخي وكي يملأه في الوقت نفسه، بالمعاصرة، وبروح زيفايغ. في بعض الأماكن تصبح الموازنات أحادية الوجه عن عمد، ولكن الكاتب الكبير استطاع إيجاد معيار فني بين الحقيقة التاريخية والإعتراف. ولهذا فإننا من خلال عمل زيفايغ الصغير هذا سنعلم عن عصره وعن مأساته أكثر مما سنعرف من كتاب السيرة الذاتية «عالم من الأمس» حيث ينزلق الروح المعمم والتركيب

المتسامي من تحت أصابع المؤلف المرتجفة.

ليس صعباً أن نكتشف في ايرازم روتردام لا حب الكاتب وحسب بل وملامح صورته الروحية الخاصة. ولهذا نحس هنا بعبق ذلك الشعر الذي يميز رواية اندريتش «الحوش الملعون». كما أننا سنكتشف برفق في صورة مارتن لوثر قوة التعصب المبهور الأنفاس، والحقد الطائفي الذي سيكنس عالم «الإنسانية» سريع الزوال ويمحقه.

الموازنة غير فجة بل مقامة بحنكة، لقد أجرتها بكثير من الحب والعناية يد خبيرة رقيقة. من كل مكان يطالعنا ذلك الانفعال النبيل الفطن ويتملكنا. إن جمال الماضي البعيد، المغمور بضوء معاصر يضفي وضوحاً خاصاً وأسى مأساوياً. إن «ايرازم روتردام» هو حقاً العمل الإبداعي الأكثر التصاقاً بشخصية الكاتب النمسوي الكبير والأكثر إثارة للانفعال.

* * * * *

«الذي لا يستطيع أن يكون ايرازم يريد أن يصير أسقفاً». إن فكرة لابريوير هذه أكثر عمقاً مما تبدو عليه للنظرة الأولى. هنا لا يتعلق الأمر بكلا طريقي الطموح الإنساني اللذين ينفصلان في أغلب الأحيان، وليس غير الموهوبين من يفضلون أن يكونوا إداريين. إن عالم الطباع العظيم وكاتب الأبحاث أراد بجلاء قول ماهو أكثر: باسم الرسالة الكبيرة لقضيته لا يستطيع المبدع الحق ولا يجب أن يسعى إلى الأسقفية. إلى الطموح الحياتي الصغير. إن طموح الشخصية وطموح القضية يتعارضان في أغلب الأحيان. الإيرازميون لديهم كنه تاريخي لا يقاس بالألقاب والمراتب، ولهم رسالة كبرى هي خارج النطاقات اليومية. فالذي يجري وراء صولجان الأسقفية باعتباره هدفاً له، لن يستطيع أن يصير ايرازم.

ظل ايرازم روتردام طوال حياته يهرب من صولجان الأسقفية. بمهارة عجيبة ومرونة سعى هذا الإنسان منذ صباه للتملص من كماشة المطرانية الروحية التي عملت كحفارة لترفعه إلى ذروتها. وفي أواخر سنوات حياته، رمى العالم المجيد عن كتفيه ببراعة مصارع ثيران، وشاح الكردينال الأسود الذي أراد البابا أن يأسره فيه.

وهنا جمال هذا الطبع الذي أظهره لنا ستيفان زيفايغ. كان ايرازم «إنساناً

لذاته». هذا هو مغزى كل كتاب ستيفان زيفايغ. ولكن هل كان ايرازم «إنساناً لذاته» قائماً بذاته الفردية، أم أنه سعى إلى الإنتماء إلى ذاته لكي ينتمي إلى قضيته، ليبدع، ليؤدي بحرية رسالته التاريخية؟ هل كافح ايرازم من أجل حريته الإبداعية، ليكون عبداً لقضيته، أي للآخرين، للناس؟ أم أن ايرازم كافح كي يكون هو شخصياً حراً، لأنه أحس أن ذلك أفضل، لأنه كان فردياً متمدناً، يرغب في الانفصال عن قضايا القرن الكبرى، لينعزل في عالمه الوهمي، وليعيش هكذا بسكينة وارتياح؟ وهل رفض صولجان الأسقفية لأنه كان يسعى إلى مجد أكبر وأكثر ديمومة، تبدو أمامه الصولجانات ووشاحات الكرادلة لعب أطفال؟

هنا السؤال الكبير الذي لم يقف أمام القراء وحدهم بل وأمام زيفايغ نفسه، وأمام أكثر العلماء الذين درسوا العصر واطلعوا على حياة الرجل المجيد.

من المعروف أن الثوار لم يحبوا ايرازم. لم يحتمل انجلز شخصيته. ولكن أكثر الكتاب، من ناحية أخرى، من رابله حتى زيفايغ قد أعجبوا بمؤهلات الإنساني لأن يكون محباً للعالم وحراً، وأحبوا فيه كونه لم يفضل ذهب الصولجان ولا مجد القائد على قضية الإبداع النبيلة الصامتة المليئة بالمجازفات.

إن الصورة التي وضعها زيفايغ صحيحة تاريخياً، ولكنها في الوقت نفسه مفعمة بالكثير من شخصية المؤلف. إنها صورة «بورترية» لإيرازم وزيفايغ وهي كتلك الصور الصينية، التي تظهر إذا نظر إليها من إحدى الزوايا وجهاً ثم تظهر وجهاً آخر من زاوية أخرى. ففي كل لحظة يمتزج ايرازم وزيفايغ، ثم ينفصلان ليمتزجا من جديد. ونحن نفهم الإثنين، ونرى طبعي هذين الكاتبين اللذين عاشا في عصرين مختلفين كبير الإختلاف، ولكنهما متقاربان برغبتهما الإبداعية وبمأساتهما الإبداعية.

ليس من الصواب أن نتتبع باستمرار التناظر في حياة ايرازم وزيفايغ. الكاتب نفسه لم يسع إلى ذلك. وعلى سبيل المثال، كم من الاختلاف في طفولتيهما وشبابيهما؟

باكراً جداً واجه ايرازم، الإملاق، والانضباط والدوغما - أعداؤه الثلاثة الألداء - الذين احتملهم بمشقة بالغة. بدأ يتعلم في مختلف المدارس الروحية باعتباره راهباً، ليأتي إلى معهد «مونتيغيو» في باريس. وفي زمن الإملاق والدوغمات هذا نجح الفتى في تعلم اللغة اللاتينية بامتياز وفي أن يألف الفنون والفكر الإنساني الحر،

وأكثر من ذلك استطاع أن يخترق من هناك درع روما ليأتي إلى اليونان - النبع الأزلي للروح المنعش. ألا تشبه طفولة هذا الكاتب طفولة جوليين سوريل؟ والأغرب هو كيف تسرب روح الانبعاث إلى جسد الفتى الفقير غير الجذاب الذي يضغط عليه انضباط صارم منذ شبابه المبكر.

إليكم ماكتبه ايرازم في «أحاديثه» حول معهد «مونتيغيو» الباريسي:

«هنا يجب أن تدع كل ما أنت مدين به «للأدب الرفيع» وأن تتقيأ كل ما شربته من الينابيع الهيلينية. جهدت كي لا أقبل شيئاً يشبه اللاتينية أو شيئاً جميلاً أو روحياً، ولقد توغلت في هذا الإتجاه أملاً في أن يعترفوا بي واحداً من جماعتهم...».

ألم يقل جوليين سوريل الكلمات نفسها تقريباً بعد ثلاثين عاماً أثناء اقامته في مدرسة بيزانسون العليا؟ ألا يشبه جوليين سوريل الشاب ايرازم الشاب شبهاً عجيباً على الرغم من اختلاف مصيرهما اللاحق؟ كل ذوي النفوس الإبداعية الرحبة الذين كان لزاماً عليهم أن يواجهوا في شبابهم الدوغمائية والانضباط الصارم دون أن يتمزقوا، هم دون ريب هراطقة المستقبل، وثوار أو شعراء. ايرازم أصبح هرطقياً وجوليين متمرداً.

إن روح ايرازم المبدع والباحث قد تفتح تحت بلاطة الدوغمائية الكنسية الحجرية الفظة. وروح زيفايغ المبدع الباحث قد تفتح في جو غابة فيينا المنعش، بين قوافي الرمزيين، بين إيقاعات معزوفات الفالس المرحة لشتراوس، ووسط سكون المكتبات العالمية الكبيرة المخيم.

وماكان الكاتب النمسوي ليتذكر إنساني العصورالوسطى ومصيره ومأساته لو لم يندفع فوق أوروبا ليل روحي، لو لم تطرده قوى التعصب والظلامية من وطنه. إن النصف الأخير من حياتي هذين الرجلين متشابه. وهو الذي ربط مابينهما. ولهذا فإن «ايرازم روتردام» ليس الكتاب الأكثر التصاقاً بشخصية ستيفان زيفايغ وحسب بل والأكثر مأساوية. نحس دائماً فيه الغاز السام الحلو الذي سيملأ حتى المرة الأخيرة صدر الكاتب ولا يسمح له بانتظار الغد.

ليست لدي الرغبة في تقصي تفاصيل سيرة حياة ايرازم ولن أقوم بوصف

عصره. لقد فعل الكاتب النمسوي ذلك بنفاذ بصيرة. تهمنا فقط تلك الجوانب من طبع الإنساني التي تصلح لأن تكون اعترافاً شخصياً من زيفايغ والتي تكشف، بالتالي، جوانب من مأساته. وتهمنا تلك الجوانب من العصر التي استفاد منها الكاتب ليكشف مأساة زمنه.

بحب داخلي كبير يحيي باستمرار ملامح الصورة التاريخية، رسم زيفايغ صورته التي لا تنسى. العديدون من كبار الفنانين، من هولباين حتى ديورر قد رسموا ايرازم روتردام. ولكننا في كل صورة «بورترية» نرى لا الوجه الرقيق للإنساني فحسب بل وروح الفنان المتوهجة. وفي هذه الصورة الأخيرة، الصادقة، ولكنها مأساوية، لم يشأ، الفنان أن يخفي وجهه المنفعل القلق.

خذوا مثالاً زهو زيفايغ وهو يتحدث حول الروح الكوسموبوليتي لدى إيرازم. ألم يسع زيفايغ طوال حياته ليصبح كوسموبوليتياً؟ ولكن هل هذا جدارة أم ضعف؟

أعيروا اهتماماً إلى أن ايرازم روتردام لا يتكلم ويكتب إلا باللغة اللاتينية. وإنه أعلن أصدقاء له أولئك الذين يتكلمون ويكتبون باللغة اللاتينية وحدهم، وعلى الرغم من أنه يجيد اليونانية إجادة ممتازة، فضل اللغة الرسمية الروحانية.

وبهذه الطريقة انفصل ايرازم، وقد اراد أن ينفصل، عن روح شعبه بالكلمات العالمية الباردة. كان دائماً ينظر بلا مبالاة ارستقراطية إلى جميع الناس العاديين، أولئك الذين يعيشون ويقاسون، يحلمون ويموتون، دون أن يتكلموا اللغة اللاتينية ودون أن يعرفوا أفلاطون.

منذ أن يبدأ الإنساني يحلم بدولته العالمية الكوسموبوليتية للنخبة الروحية سيزداد اغتراباً عن نبض عصره. ستصبح قضيته أكثر تجريداً في العلمانية وأكثر جفافاً. وستصبح سيرة حياته أحادية الخط وأكثر انغلاقاً. سيسافر ايرازم. ولكنه أثناء هذا السفر لن يفكر إطلاقاً بالعودة. إنه أحد أوائل الذين لا وطن لهم. وهو من أوائل أناس العصور الوسطى الذين سيقولون: «حيث الخير هناك الوطن». وعلى الرغم من أن هذا الخير إمكانية سامية للعمل، فإننا نستقبلها على اعتبارها شكلاً سامياً للفردية، شكلاً سامياً للانفصال عن شعبه ومصدراً للضعف الإبداعي. حقاً إن ايرازم لم يحلم بتاتاً بالمجد الشعري. لقد

آمن دائماً بأنه عالم وأن العلم عالمي، وأن رسالة العلم تقوم باسم التطور وإزالة الحدود القائمة بين الشعوب، وبتقارب العلماء في مجتمع روحي واحد. ولكن الشعوب ذاتها، والقوى الأعمق التي تحركها ستظهر سرعة زوال حلم ايرازم.

لم يعش الإنساني منفرداً. فحيثما ذهب يتجمع حوله أكثر أناس الروح تمدناً، وفي أغلب الأحيان الأمراء والنبلاء. إن ما يميز الإنساني الجرماني خلافاً للإيطالي، هو أنه كان غير تابع للكرادلة، الأوائل في النسق الكنسي. لقد حملت الفروسية المتهاوية لرماحها المكسرة رايات الأفكار الجديدة التي تندفع بشدة.

كان الإنساني يحب المحادثات في غرفة مغلقة، بمجادلات ذهنية، تدار بأناقة وبروح التمدن والأناة. يهوله «تدخل الجماهير» في الأمور الروحية. لقد أحس ايرازم بارتياح خاص أثناء لقاءاته في انكلترا مع توماس مور وأصدقائه. لم يحرك هذا الإنساني المتمدن شيء غير رقيق وغير ودي.

ومع مرور الأعوام شرع الروحاني الأبيقوري يزداد انحباساً في عاداته ويزداد انفصالاً عن الطبقة الإنسانية القائمة، التي تحيط به، التي تنظر إليه برجاء وإيمان، ولكنها مازالت غير مرئية لنظره الروحي.

ايرازم هو أول كاتب كتبي حق. لقد ترعرع في المكتبات. لقد أترع أيامه بالقديسين والكتب. إبداعه وكتاباته التي لا تحصى هي وليدة عصارات غريبة ونتاجها. لقد استطاع أن يعصر الرقاق والمجلدات المغبرة ليستخرج عصارتها ويستعملها في أعمال ايرازمية جديدة. وكان ذلك ذروة فرحه. كان يبعث حياً حين يستنشق غبار المكتبات القديم. كل ما في روحه هو من أفكار الآخرين ومستقطر من الكتب. هذا الراهب الرحالة استطاع أن ينفرد أكثر مما انفرد اغوستين المبجل عن عواصف الحياة الحية وانفعالاتها بين مجلدات كتب الآخرين.

وأكثر من ذلك، وبأعماق كيانه لم يطق ايرازم احتمال «فجاجة» ضيقي الأفق، والتجار والقرويين. وهو لا يظهر بذلك صمته بل مقاطعة للناس صادرة عن وعي تام. إنه لا يظهرها باحتقار ظاهر مثل شاعرنا بنتشو سلافيكوف، بل يقيم ببساطة جداراً زجاجاً رقيقاً بينه وبين أولئك الذين ليسوا دارسين لاتينيين. وهذا الإنسان المهذب يحتمي دائماً بصبر وبرودة دم وثقة وصلابة من عواصف الحياة

ويسعى دائماً كي يعود إلى عمله الوقور اليومي؟

زيفايغ يتكلم بفرح حول حب ايرازم للسفر. ولكن الكاتب لا يريد أن يقول لنا إن الإنساني لم يلحظ بتاتاً ثلاجات الألب ولا جمال الجزر الإيطالية الكبيرة الساحر، ولا العبق المنعش لذلك البحر الذي يغسل شواطئ الأزل المقدس. وأكثر من ذلك: لقد مر في روما ببرود ولا مبالاة قرب عالم الفن دون أن يلحظه أو يحس به. وهذه لحظة هامة لم يتوقف عندها زيفايغ. الإنساني ايرازم لم ينجح في ان يرى بنظره الناضج الروحي معاصريه العظيمين ليوناردو رافايلو وميكيل انجلو. ولم يلحظ الإنساني فن النهضة. لقد مر قربه بارداً هادئاً كما مر بارداً هادئاً قارئاً في كتبه قرب ذرا الألب المضاءة بشمس الربيع.

هذا الإنسان غريب عن الابتهاج. وهو شديد الفظاظة على روحه المتمدنة. وليس ثمة اثر للحميا لديه. ليس ثمة ماهو أكثر غرابة وبساطة لدى ايرازم من الحميا. الحركة الروحية الوحيدة المحببة إليه هي السخرية. إنه لا يلين جفاف كتاباته بالنار بل بالسخرية. أجمل أعمال الإنساني مصاغة من المنطق والسخرية. وحتى حين يناقش لوثر في كتابه عن حرية الإرادة، ومن خلال المشادات المثقفة الواثقة تتمكن سهام السخرية من أن تتسلل.

أحب ايرازم روتردام الشعر القديم ولكن ليس العبقرية الشعرية. إنه ساخر. والإبداع في رأيه لا يتفجر ولا يندفع. فهو يسبك كتبه بعناية ودأب وبإخلاص صائغ وبمهارة. هو غير مؤهل للإنفعالات الكبيرة القوية. إن انفعالاته من طبيعة ذهنية.

نحن لا نستطيع أن نتصور هذا الرجل الضئيل، الذي نعرفه من خلال صور «بورتريه» لا تحصى، البارد جداً، الرقيق جداً، يتحدث أمام الشعب في دور رجل منبر أو قائد عسكري. ولا نستطيع أن نتصوره والشرر في عينيه. إنه غريب عن الشهوات ولا يفهمها. إنه غريب عن الحركات الروحية الكبرى ولا يستطيع أن يمر ببرود حول مادونا رافاييل وحسب بل وأن يترك صديقه المريض أولريخ فون هوتن ينتظر أياماً طويلة أمام بابه المغلق.

الانفصال عن الحياة الحية، عن الانفعالات النفسية الكبيرة وانعدام الابتهاج والسخرية الدائمة التي يجب أن تحل محله، وبسمة الارتياب التي يجب أن تحل محل

الشرارات في النظرات لا تدل على القوة والنبل، كما اعتقد زيفايغ بل على الضعف وبرودة الروح.

إنسان كهذا قد يصير إنسانياً أو مصلحاً ولكنه لن يصير أبداً ثائراً. إنسان كهذا قد يمارس تأثيراً ولكنه غير أهل للوصول إلى قلب الشعب الذي سيقول - فليطرح قضية دائمة وقوية لا تهزم. إنسان كهذا قد يحلم بدولة فوق الدول للأمراء الروحيين ولكن هذه الدولة المضادة للتاريخ والفردية لا يمكن أن تستمر. إن زيفايغ في ختام كتابه المقلق الحزين يحن إلى دولة ايرازم، يحن إلى ايرازم وإلى حلمه هو، وهذا الحنين الشاعري جميل. ولكنه لا يوضح لنا لماذا سقط حلم ايرازم وقد طوحت به العاصفة وكأنه مدينة اندرسن الوهمية. ولكن الخاتمة المأساوية توضح لنا كيف ولماذا تحول الكاتب المجيد والإنساني ستيفان زيفايغ إلى هارب ومشرد مبعد عن وطنه..

* * * * *

ومع ذلك فإن هذا الإنسان الكتبي ايرازم، هذا العالم الشامل يظهر قبل كل شيء معادياً للدوغمات، يسخر منهن إن لم يلعنهن. من أين تأتي قوته؟ طبعاً، من الكتب التي لا يأخذ منها روح الماضي وحسب بل روح زمنه. إنه يستطيع أن يحس التغيرات في المحيط بفضل ثقافته الروحية. الثقافة أكثر تعاطفاً من القوة على الرغم من قلة ثباتها.

المفارقة هي أن ايرازم قد وجه أقوى ضربة للدوغمات بوساطة كتابه الوحيد الذي كتبه دون مقاصد عملية، بل للتسلية والمزاح. إنه «مديحة للحماقة». هنا ينفصل عن الحقائق العلمية والأدبية ليصل إلى الحياتية. هنا نرى أي ملاحظ جديد هو الإنساني. هنا المنطق منسوج مع السخرية حتى ليتحول إلى شيء حي، نضير، ممتع. إن هذا العمل هو أبعد أعمال ايرازم عن الكتبية، ولهذا هو الأكثر حيوية والأكثر ظهوراً. إنه لم يعول على هذا الكتاب أبداً في أن يجلب له المجد كما عول على «البرابرة». ولكنه بهذا الكتاب بالذات وبكتابه «البرابرة» قد نال المجد الحق في الزمن وفي عصره.

يتحدث زيفايغ بزهو خاص حول ميزة ايرازم في أنه لم ينتم إلى أي حزب، وفي كونه أراد أن يكون فوق تباغض الجماعات والمجموعات وبعيداً عن الصراعات الباطلة باسم إبداعه. لقد عبر هو نفسه بهذا الشكل عن جوهره، عن

سعيه الدؤوب ليكون «لذاته». وهنا لب كتاب زيفايغ ولب مأساته.

لن أتفحص مراحل نضال ايرازم الطويل من أجل الحرية الروحية. ولكنني أريد أن أؤكد أنه من أوائل الأوروبيين الذين ليسوا فقط دون وطن، بل وهم أناس بلا جذور. هو مسافر غريب. لقد عاش على عجلات مثل معاصرينا من الغرب البرجوازي الذين يتباهون ببيوتهم المتحركة، المحمولة على محركات. يستطيعون أن يكونوا في كل مكان ولكنهم لا يستطيعون في أي مكان أن يحسوا أنهم مرتبطون بالأرض والشعب، لا يستطيعون، في أي مكان، أن يخبروا المشاعر العميقة التي يخلقها استمرار الصلات الروحية. إنهم أحرار ولكنهم يدفعون غالياً جداً ثمن حريتهم، لأنهم يقطعون جذورهم. إنهم لا يستطيعون أن يرتشفوا عصارات الأرض وينبغي عليهم أن يتغذوا بما يحمله لهم الهواء فقط.

ايرازم لم يتغذ بتاتاً بعصارات الأرض وإنما تغذى فقط بما حمله الهواء له. هو لم يحس بانكلترا وفرنسا وألمانيا - كانت بالنسبة له سواء. لقد زار بعض الأصدقاء في هذه البلدان إضافة إلى المكتبات. لم يحزن لفراق أحد الأوطان، ذلك ليس لأنه لم يشأ، بل لأنه لم يضرب جذوراً في الأرض. وهذا يتطلب قوة.

وبالطريقة ذاتها لم يستطع أن يضرب جذوراً في الأفكار. لم تكن لذيه القوى. إنه روح موهنة جداً على الرغم من ضخامة المهمة التي يتصدى لها. أعيروا اهتمامكم إلى أنه لا يستطيع الثبات طويلاً على مسألة علمية ولا أن يثق بها طويلاً. وهذا يعود أيضاً إلى افتقاره إلى القوى. كل عقبة جدية على الطريق إلى المهمة البعيدة يدعها ايرازم. ومن هنا هذه الرحابة في روحه القائمة على حساب العمق. ماكان مؤهلاً للتعمق في أحد الاتجاهات، مركزاً قواه. إن الإنتشاء، في أغلب الأحيان، أيسر ويتطلب من توتر الإرادة أقل مما يتطلب التركيز. إن ايرازم لا يهرب من بلد إلى بلد وحسب ولا يهرب من الصعاب والأمراض فحسب بل يهرب أيضاً من الأفكار ومن مهمات عصره.

لقد رسم لنا زيفايغ صورة فيزيولوجية للإنساني. ولقد أشار بمزيد من الوضوح إلى الإفتقار إلى القوة في هذا الجسد الضئيل الناحل. وقد رسم لنا زيفايغ صورة ايرازم النفسية أيضاً. ولكنه لم يجد القوة هنا ولم يشأ أن يشير إلى انعدام

القوة في هذا الطبع الإنساني، الكوسموبوليتي الذي لا جذور له والأثيري الـذي لا جسد له والذي يريد أن يثقل عصراً تثقله القضايا الاقتصادية والسياسية.

يتكلم زيفايغ بابتهاج خاص على حب ايرازم للسلم. إن هذا المعادي للتعصب يكن، فعلاً، حباً عميقاً للسلام. ولكن ألا ينبع حبه للسلام ومعاداته للتعصب من حرمانه من القوى الروحية ومن الإيمان؟ أليست سخرية ايرازم الظاهرة ثمرة للإلحاد؟ أليست نشوى الشعور بتجاوز الآخرين؟ أليس ذلك حمضاً متفسخاً في زجاجة جميلة من الكريستال مرشوشة بعطر ثمين؟

لقد أحس لوثر بذلك: «ذلك الذي يظهر التردد في المسائل الدينية، بسبب الخمول أو الإلحاد، يجب أن يكف، مرة وإلى الأبد، عن الإهتمام بعلم اللاهوت».

إن الضعف لا يظهر بتاتاً في طبع إنساني ظهوره في التردد. ماكان ايرازم يحب اتخاذ قرارات واضحة وصارمة وإذا ما اتخذها فإنه يظل طويلاً بعد ذلك قيد الشك والتردد. إن إرادة الفعل لديه تضمر باستمرار. لقد اعتاد في أيام مشحونة بالتوتر، على أن يسير دائماً على خط الزاوية، لتكون لديه الحرية في مسايرة الريح وتغيير الأفكار. لا يستطيع أصدقاؤه الإتكاء عليه في اللحظات الصعبة، لأنه لدن كالقصبة. إنه لا يستطيع الرفض بشدة وتصميم بل يفضل أن ينسل من الأوضاع الصعبة عن طريق الدهاء والمرونة.

هذا ليس دليل دناءة وسفالة. إنه محض ضعف إرادة اعتادت ألاّ تكون على احتكاك بالواقع وأن تتغذى من قوة الجماعة. إنها فردية متمدنة تكشف السخرية والإلحاد ضعفها الداخلي.

لم يكن ايرازم جباناً إلى الحد الذي عُيِّر به. الجبان غير أهل لأن يكتب «مديحة للحماقة». الجبان غير أهل لأن يقف بين قوتين عملاقتين كالبابا ولوثر ويهلك. ثمة ماهو أكثر دقة هنا: الجبان غير أهل للمعارضة المستمرة المثابرة الدائبة ولرؤسائه بالذات، أولئك الذين يترأسون، سلم مراتب يشمل ايرازم نفسه. والجبان الحقيقي مهيأ لدفعات قوية وفجائية من الشجاعة حين تصل السكين إلى العظم.

«**احذر الجبان**» – ذلك ما غمغم به **روبسبير**، بلا سبب، بعد إسقاطه عن السلطة بسبب الخطاب الجريء جداً الذي ألقاه الجبان **تالين**.

حين عيّروا ايرازم بأنه غير شجاع أجاب: «إن هـذا سيكون تعيـيراً مخيفـاً لـو أنني مرتزق. ولكنني عالم والعالم بحاجة إلى أعمالي» وهـذا صحيـح. وثمـة شـيء آخر: ايرازم غير المنضوي في إطار حزب ما، كـان مؤهـلاً لأن يعيـش الأمـور مـن جوانب مختلفة. وهذا يضعف الإيمان والإرادة. تردده ليـس وليـد الخـوف، وقضيتـه الكبرى ليست وليدة الخوف. لقد أحس ايـرازم بقـوة، في أغلـب الأحيـان، بحاسـة شمه الحادة رائحة المحرقة وعلى الرغم من ذلك لم يتخـل عـن قضيتـه. لقـد كـان مستقيماً في تردده، في رغبته بألا يلتزم بجانب، في حبه للسلام. إن الصراع والجدال والمعركة تحرف المبدع عن مهماته الإبداعية الكبرى وتحطم توازنه الروحي. ولكـن القوة، من ناحية أخرى، لا تولد إلا في جو الإيمان بفكرة ما. أولئك الناس مخلصون لذواتهم. وهذا غير كاف لمن يرغب في أن يكون زعيماً روحياً.

إن ايرازم اصطفائي كما هي الحال لدى أغلبية ذوي هذه الطبـاع. إنـه، وهـو الذي يحمل روح الموافقة التامة والمعارضة، لم يستطع الإذعان، لنسق أو وجهة نظر أو عقيدة. هو ليس شخصاً دياليكتيكيـاً. ايـرازم لا يعـرف سـوى وحـدة الأضـداد وهو لا يعرف صراع المتضادات.

ولكونها بداية فإن جداول قوية تسيل من هذه الكتلة الاصطفائية في الحياة وفي الأدب والعلم: من اصلاح لوثر حتى تمردات الفلاحين، مـن محـاضرات زيفـايغ إلى خطب ميونتسرن المتوقدة، من قصائد فون هوتن إلى هجائيات رابليه الواقعية.

لقد تكلم زيفايغ كثيراً على عداء ايرازم للتعصب، ولكنه تكلم قليلاً علـى عدائـه للدوغمائية. وهذان الأمران مترابطان. ايرازم معـاد للتعصـب لأنـه لـم يحتمـل سـلطان الدوغمات. الدوغمات دائماً محاربة. وغالبـاً مـا تتحـول إلى تجسـيدات لذاتهـا. وهـي ميالة دائماً لموازنة الروح الحي، وللحلول محل حرية الإبداع. وهذا مـا يرعـب ايـرازم. فبفضل كراهية الدوغمات، هذا الشكل المنفر المعادي للبطولـة، أنجـزت قضيـة بطوليـة ومأثرة تاريخية: لقد وضعت «تلك البيضة التي سيفقسها لوثر».

إن نقاط ضعف ايرازم تكشف لنا، نسـبياً، طبعـاً، نقـاط ضعـف زيفـايغ. مـن الجلي أن رسام «البورترية» هـذا، لـم يسـتطع فهمهـا بعمـق، لكـي يفهـم مأسـاته الخاصة ويتغلب عليها.

لقد رسم بقوة خاصة النزاع «التصادم» بين ايرازم ولوثر. أظهر لنا عدم رغبة ايرازم المزمن جداً، في أن ينحاز إلى أي جانب، ومرونته العظيمة وقدرته على تحمل السفاهات والإهانات من كلا الجانبين. وعلى الرغم من كل شيء لم ينحز. وحتى حين صرخت كل أوروبا: «فليظهر» - ظل ايرازم مختبئاً في حفرته منتظراً مرور العاصفة. لم يرغب في الأسقفية ولم ينضو إلى الجانب الأقوى، ليندار، حين يسقط ويتحول إلى المنتصرين كما سيفعل ذلك بمهارة مدهشة بطل آخر من أبطال زيفايغ - فوشه. ايرازم يعمل من أجل قضيته التي تحتاج إلى السلام.

وحين انفجر النزاع أخيراً رأى العالم أشد التصادمات الفلسفية وأكثرها إثارة، الأمر الذي لم يحدث له مثيل من قبل. وكان ذلك برجاساً على نطاق لم يـر لـه مثيل من قبل، ولم يكن الرهان على «السيدة الفاتنة» بل على مستقبل أوروبا الروحي.

المعروف أن ايرازم كان القوة المحافظة في هذا البرجاس. لقد سعى لكي يثبت في مكان واحد في حين يسرع التاريخ. أراد أن يطرح قضيته من فوق، من خارج القوى التاريخية العميقة. إنه وهو المحاط بفئة ضئيلة من الفرسان المنهارين، والمتخندق بين الكتب يريد أن يوقف قوى الشعوب التي كان يمثلها في تلك الفترة الدكتور في علم اللاهوت مارتين لوثر.

لم يرسم زيفايغ كامل العصر. كانت تهمه النماذج، ولوثر، على الرغم من سعيه إلى الموضوعية، كان يبدو له عدواً ليس لايرازم وحسب، بل وكأنه عدو شخصي له. الراهب يجسد تلك القوى التي تدمر عالم زيفايغ أيضاً. هنا حسن نية الفنان يتصارع دائماً مع الموضوع. الشخصية التاريخية نفسها تساعد الكاتب على التعبير باستقامة وفي الوقت ذاته بكراهية كامنة عميقة. ثمة اختلاف في صورتين صنعهما للوثر كاتبان مثل توماس مان وستيفان زيفايغ.

أراد المصلح زيفايغ أن يظهر من وراء التعصب عدة نواح من طباع أولئك الشخصيات الذين نموا كالفطور خلال النصف الأول من القرن العشرين. ومكان القسمات المهذبة لبريان وتوماس مارساريك وبريونينغ واريو الذين نستطيع دائماً أن نتصورهم والكتاب بين أيديهم يظهر أناس جدد - بجزمات وأحزمة عسكرية، برايات وشعارات توقظ الشر والكراهية لدى الشعوب وتهدف إلى أشكال مختلفة

من الحرب، لأنهم بها فقط ومن خلالها يستطيعون التعبير عن طبيعتهم التعصبية.

لن أتوقف عند الصورة المرموقة للوثر كما قدمها زيفايغ.. سأهتم فقط ببعض التفاصيل الممتعة التي لاحظها رسام البورترية وأرفقها بوجهة نظر المهمة الكامنة وراء النص.

لقد أظهر أول ما أظهر، قوة هذا العالم المفوه، الدكتور من جامعة فيورتنبرغ. إنه ألماني حقاً: «آكل مثل بوهيمي، وأشرب مثل ألماني» أو: «الذي لا يحب النساء والخمر والأغاني يظل أحمق طوال حياته». كل مافي هذا الرجل مناقض لايرازم: «تكمن عبقريته في مشاعره أكثر مما في ملكاته الذهنية» - يقول زيفايغ.

فبينما يتميز ايرازم بالافتقار إلى الحيوية، وبالثقافة وأخيراً بالافتقار إلى القوى فإن مايميز لوثر هو وفرة الحيوية، التي تنسكب كالبيرة في كأسه الطافحة وتعبر عن طبيعته الفظة المتعصبة المتشككة. إنها حيوية سمجة لا تميز بين البغضاء والفعل.

يتقدم البافاري من خصمه بلكمات من الإرادة والكراهية. قبضتا ايرازم خفيفتان كفراشتين، وتكادان في كل لحظة أن تنفصلا عن معصمي هذا العقلاني الأرستقراطي.

حين أمعن النظر إلى صورتي هذين النموذجين المتعارضين أجهد لأرى أي شبيه ولو شاحب لهما في تاريخنا. إن شعبنا، لأسباب تاريخية عديدة، لم ينجب من يشبه ايرازم كنموذج، ليس في تاريخنا ايرازميون. وأما من حيث القوة الشعبية، والحميا النارية، وموهبة النضال الحقود، ومن حيث الصراحة الفجة، وميزة الطابع العفوي القوي والغضب السريع فإن زخاري ستويانوف أشبه بلوثر - المعلق المناضل.. فهما رجلان من طبيعة المناضلين.

لم يكن ثمة في البداية أي خلاف جوهري في الأيديولوجية بين لوثر وايرازم. بدأ لوثر من حيث انتهى ايرازم. وهنا يبدو جلياً أنه ليس كافياً أن يؤكدا القضايا ذاتها. الهام هو كيف يعبران عنها. الحقائق التي تمر عبر ذوات مبدعة بارزة تكتسب ألواناً مختلفة. أفكار ايرازم التي تعبق بنفسه الأنيق المحب للسلم، تتحول على الفور إلى شيء طري، مقبول، غير خطر. أما أفكار لوثر فتتفجر كالطلقات وتخيف وتزعج وتلد معادين.

في الصورة التي رسمها ستيفان زيفايغ للوثر قد رسم صورة واضحة وصادقة لفوهرر، زعيم وكاوديلو والخ.. لكل هؤلاء الممتلئين بخطوات المارش، وبقرع الطبول وبالكراهية والخوف القاتل للنصف الأول من قرننا.

ايرازم ولوثر طموحان ويحبان المجد. ايرازم يسعى إلى المجد بنتاجه. وأما لوثر فبالكفاح والحرب والظفر. العراك بين الإثنين محسوم سلفاً. إن سيف ايرازم الفضي الرقيق سيقطع آلاف القطع من قبل سيف لوثر التفتوني الثقيل. لقد شبه سئينغلي ايرازم باوديسيوس ولوثر باياكس وهذا صحيح. ولكن هذا الأوديسيوس يحمل مواهب كاساندرا. إنه ثاقب النظر. وهو سيرى من بعيد ذلك العراك وآلاف الصراعات والحروب التي تبدأ. وسيقول الإنساني المهزوم: «إذا رأيتم العالم نهباً للحروب فتذكروا أن ايرازم قد تنبأ بذلك.. إن فطنته هي مأساته. لقد منعته من الإيمان ومن القتال». لوثر يعرف هذا: «الفطنة توقف الإندفاع». لم تستطع كاساندرا بتاتاً أن تتجاوز هيكتور. وهيكتور لم يسمح لها بتاتاً بأن تقص رؤاها على الشعب.

تدعم ايرازم في هذا العراك فئة الفرسان المنهارين والروحانيين المهذبين. ومع لوثر الشعب الجرماني. ولكن ثمة شيء آخر لدى ايرازم لم يتوقف زيفايغ عنده، ولكن عين لوثر العسكرية الحادة قد لحظته: «للأعمال الدنيوية لديه أهمية أكبر من الربانية» وهذا رد نموذجي من متعصب على رجل العلم الأكثر رحابة وتمدناً والأكثر حباً للحرية والسكينة. لقد لمس لوثر الطبيعة المعادية للدوغمائية لدى ايرازم، وعدم أهليته للمعاناة واحتمال الآلام وتضحية نفسه في سبيل فكرة، لسبب بسيط هو أنه لا يؤمن بها بعمق كاف. ولمس أبيقوريته الروحية، والدهاء المتخفي وراء حب الحرية، وحب السلام، والإنسانية. وهنا نتوغل في علم نفس التعصب. يجب أن يعيش التعصب طويلاً في النفس. ويجب أن تغذيه بكل عصاراتها. وحين يملأها بكاملها يثب إلى الخارج وينسكب ناراً قادرة على إحراق الآخرين. وفي التعصب يكمن جبروت التركيز.في الحياء جمال انتشار حب الحرية..

ويندفع لوثر كمصارع في يده جمرة ضد خصمه الذي لا يواجهه بدرع بل بنسيج من التعابير المهذبة بدانتيل هولندي جميل يحترق في النار على الفور. في ديالوغه «ضد البرابرة» يتحدث ايرازم برعب على البرابرة. هو موقن من أنه يراهم

يمدون أياديهم الفظة القوية إلى قضيته وإلى حريته الإبداعية.

أما لوثر (صورته مرسومة بكراهية خفية وبتألم المغلوب، وهي في بعض الحالات أكثر وضوحاً من صورة ايرازم) فيبدأ يتكلم كنبي. في صراع أناس كهؤلاء، مدفوعين إلى ذروة الموجة التاريخية، ثمة دائماً جمال ورومانطيقية. هاكم كيف يتكلم لوثر: «أمرني الرب أن أهدي ألمانيا وأرشدها». ألا تذكركم هذه الكلمات إلى حد مذهل بكلمات: «المسيح الجديد» الذي أباد العالم الذهني المتمدن للذي وضع الكتاب عن ايرازم؟ بكلمات كهذه وبتنويعات مختلفة يتعامل أكثر أولئك الذين يزعمون أنهم زعماء وأنبياء وأرباب أحياء. وسنسمعهم يترجعون كالصدى من قرن إلى قرن ويشكلون جوقة في النصف الأول من قرننا. وهاهو المعروف، الأكثر خطراً لدى ايرازم: «من ليس معنا هو ضدنا» وسيقول الإنساني بأسى هادئ «أنا فان من أجل الغفلفين وغفلف من أجل الفانين».

ولهذا كان لوثر عظيماً حقاً في مراحل نضاله الأولى. كان حينذاك إنساناً شعبياً وحينذاك كشف غنى وقوة طبيعته النيبيلونفية. إن دوي المطرقة التي سمر بها اقتراحاته الخمسة والتسعين قد هز جرمانيا. وقوله المأثور: «لا أستطيع الكلام بشكل آخر» أمام الإجتماع في فورمس وأمام المحرقة البادية للعيان، يملأنا زهواً. في الصمت الرهيب، تحت سقف الطغيان والدوغمائية لا يمكن لهمس ايرازم أن يجد صدى. ولكن صوت لوثر القوي الشجاع يدوي فوق العصر. لقد ولد هرطيق عظيم.

ولكن القوى ذاتها التي في طبع معين والتي أوصلته إلى النصر التاريخي المجيد قد تتحول إلى كابح حديدي للتطور التاريخي اللاحق. وبعد أن انتصر لوثر تحول من مناضل إلى غالب ثم إلى رسول ومسيح «مخلّص».

وكما أن ايرازم لم يستطع إيقاف موجة التاريخ بسيف السخرية الفضي كذلك لم يستطع هرقل السكسون بدبوسه الحربي أن يوقف قضية الثورة التي تجاوزته وسحقته. فالفلاحون، فلاحو ألمانيا أولئك الذين لم يأبه بهم ايرازم، ولم يصدق لوثر بأنهم يستطيعون أن يكونوا سوى جنود مطيعين قد طرحوا مطالبهم التي يجب أن تحل محل المجادلات الكنسية الدوغمائية. ولقد أصبح في طليعة الشعب إنسان آخر، شاب، قوي ونظيف - إنه **ميونتسرن**.

لقد رفض لوثر على الفور أولئك الذين آمنوا بأن قضيته الثورية مستمرة. لم يرغب في إدراك ذلك. أما هم فيدركونه. وعليه أن يأخذ موقعه في هذه الحرب الجديدة الناشبة الآن بين الأمراء والشعب.. وحينذاك رأينا أي رجعي قد أصبح الدكتور في علم اللاهوت. نحن نعرف أن أولئك الذين كانوا ثوريين يتحولون أحياناً إلى طغاة بعد انفصالهم عن الموجة الشعبية ثم يشرعون في العمل لخدمة مطامعهم المفرطة.

لقد فطن زيفايغ إلى المسألة ولكنه تجاوزها. وهي هامة جداً ومعاصرة جداً ومرتبطة بمأساة الكاتب الشخصية.

ويكتب لوثر نبذة لا ضد ايرازم بل ضد الفلاحين:

«من يسقط في صفوف الأمراء يصبح شهيداً مغبوطاً ومن يسقط في الجانب المضاد يذهب مباشرة إلى الشيطان. ومن يرى أن ليس ثمة أخطر وأسوأ وأكثر شيطانية من المتمرد، فليقتله، فليخنقه، فليشرب دمه علانية أو في الخفاء».

هكذا يتكلم الرجل الذي كان شعبياً مع شعبه، متجهاً ليبحث عن شرائعه بين الدوغمات الكنسية. وحين غمرت حقول ألمانيا بالدم هتف عالم اللاهوت والرسول الروحي ذاته:

«أنا مارتن لوثر الذي قتل جميع الفلاحين المتمردين لأنني أمرت بإزالتهم. إنني آخذ دمهم على مسؤولية ضميري».

لم يتجاسر أكثر الأباطرة والملوك دموية على التكلم بمثل هذا الاستهتار بالشعب. وبمثل هذه اللغة سيتكلم من الآن فصاعداً المنتصر في الصراع مارتن لوثر لامع أعدائه وحسب بل ومع شعبه أيضاً. إنه، وهو المناضل ضد الدوغمات، يتحول إلى دوغمائي بارز شرس.

إن القوة التي ترج عرش البابا، التي تسحق ايرازم، قد غمرت الدنيا بدم الشعب الباحث عن حقوقه. القوة الثورية التي تمزق الدوغمات القديمة تلد دوغمات جديدة. ولكي تجعلها قانونية تسفحها مع دماء الفلاحين. ونرى هنا

الصلف الرهيب لهذا الإنسان. ذلك لأن ليس ثمة أكثر صلفاً من ذلك الذي يحز رؤوس الذين يعارضون افكاره. وسنرى هذا الصلف، مع الأسف، في أكثر أولئك القادة، وسط التفتح الذي ينبغي أن يمضي فيه بقية حياته الكاتب محب الحرية ستيفان زيفايغ.

وثمة شيء آخر:

«العزة الإلهية، هذا هو الغضب، القسر، الحرب، الدمار. يجب ألا نستبدل السيف بالريشة ولا الحرب بالسلام» هكذا يتكلم مارتن لوثر. هكذا يتكلم أولئك الذين لطموحهم «لاتكفي الثروة والمجد المسالم». يجب أن يعلنوا الحرب ويجتازوا باعتداد تخوم الخصم.

أكثر الطموحين محبي السلطة لم يرفضوا لا الحرب ولا المجد الأدبي. وهذا الطموح الشرير بالذات هو الذي يكسر طريق انتصارهم وطريقهم إلى المستقبل.

كان باستطاعة ستيفان زيفايغ الاستمرار في تعرية الجوهر الدوغمائي في صورة هذا الثوري الألماني المتعصب. فهو سيظهر حتى ضد كوبرنيك: «يرغب الأحمق في هدم كل بناء الفلك. ولكن الكتاب المقدس يقول لنا إن يشوع أمر أن تقف الشمس وليس الأرض».

لقد فهم ايرازم، أكثر من الجميع، لا جوهر طبع خصمه العظيم فحسب بل وكامل القوة المدمرة الكامنة فيه. وقد علم أنه نفسه سيكون أول من يسحق في الصراع. ذلك لأن إرادة التاريخ وجوهر شخصيته هو قد وضعاه بين زوبعتي العدوين. ولكن ايرازم لم يهرب من مكانه الخطر. ثمة جمال مأساوي مافي هذه الطلعة الضئيلة الهرمة التي تحمل ريشة في يدها الشاحبة وتقف بين العملاقين، بين الشمال والجنوب لكي تباد.

ايرازم مبدع في صميم كيانه، وإن طلعته لنبيلة وسامية في النصف الأول من حياته، حين تجاسر على أن يصب حمض الشك مع دوغمات الكنيسة الأزليات وأن يسخر منها بهذه الـ «مديحة للحماقة» الجسورة المرحة. لقد أصبح ايرازم طلعة مأساوية في النصف الثاني من حياته، منذ أن راح يزداد انفصاله عن أولئك الذين راحوا بالمطرقة والإزميل يهزمون الدوغمات التي حجرها التاريخ والتسابيح

وخاصة عن أولئك الذين مضوا مع الشعب ليقيموا «المملكة الإلهية على الأرض».

أراد ايرازم أن يقرع الأجراس ولكنه لم يستطع ولم تكن لديه القوى ليشارك في موكب الهراطقة نحو محرقات الشهادة. وهو لا يملك القوى ليحرك أثقل الأجراس وأكبرها التي ستحمل العبق المرنان من صوب أبنية الجامعات والأديرة، إلى القرويين، إلى مناجم النحاس، إلى كامل البلاد الجائعة المعذبة المتألمة.

لا يقدر على طرح قضية ثورية مستمرة وقضية أدبية دائمة إنسان بلا جذور ضاربة بقوة في الأرض، ولا يستطيع أن يشرب من عصارات الأرض ويسكر بهذا النبيذ القوي الموار. إن طبيعة الإنساني الروحية واضحة جداً ومنسجمة. لا تعصف فيها أية عواصف كبيرة، ولا أية انفعالات عفوية. قليل جداً ومشع بشحوب جداً، هو الدم الذي يبلل به ايرازم الكتلة الضخمة من الكتب التي وضعها، وهذا الدم لا يمكن أن ينسكب على كل الصفحات. لقد ظلت ميتة. في «الحماقة» وحدها نجح الإنساني في جمع كل ذلك الدم ليكثفه على صفحات قليلة ويحيله إلى أدب كبير وقوي. وبسبب ذلك سيتلقى ايرازم في أواخر أيام حياته أشعة دافئة من مجد راهب آخر شاب سيتابع بقوة وجسارة قضية ايرازم الأدبية هو رابليه: «التحية لك، أيها الأب المحبوب ويا فخر الوطن، أيها العبقري حامي الفن، أيها المناضل الذي لا يغلب من أجل الحقيقة».

لقد تنبه زيفايغ قليلاً إلى فترة على غاية الأهمية من أيام ايرازم الأخيرة. لقد رغب قبل أن يموت في رؤية موطنه وتكلم أول مرة بلغة وطنه. هنا مأساته الحقة وضعفه الإبداعي: هذا الرجل، هذا الإنساني الكبير لم يستطع أن يتكلم بلغة وطنه.

وثمة شيء آخر. تلميذ آخر من تلامذته ومكمل لروح «مديحة للحماقة» هو يوناثان سويفت، سيتحدث حول المأساة الروحية لذلك الذي بقي وحيداً بعيداً عن جميع أقاربه. إنها مأساة ايرازم. لقد رأى قبور جميع الذين علمهم تقريباً، الذين كانوا رفاقه على دروب الحياة وتلامذته الذين استلهموا كتبه ورأى هلاكهم المأساوي. لقد قتلوا حرقاً أو تحت سيف، أمثال هوس، جون كنوكس، جون فيشر، توماس مور، سفينغلي، توماس ميونتسر والكثير غيرهم. بقي ايرازم ولوثر. ايرازم يرى ماحوله مدمراً: عالمه، ومثله، مجده وسكينته وأناقة إبداعه. بقي وحيداً. وقد يكون

أدرك حينذاك أن الوحدة الروحية هي الأشد خطراً على القضية الإبداعية وعلى القضية التاريخية. وأن السعي لأن ترتفع فوق الحياة يصدك أغلب الأحيان عن الحياة ذاتها. وأن النخبة الروحية المتمدنة المحدودة لا يمكن إطلاقاً أن تحل محل العمومية الشعبية القوية. وإنه في أيام النضالات الشعبية الكبيرة القاسية يكون موقف العزلة الروحية والسخرية المهذبة مساوياً للانهزام وللانتحار الإبداعي.

ستيفان زيفايغ انتحر. وهو بإبداعه المرموق ومجده المرموق وبنهايته المأساوية صورة للحياة الأدبية في أوروبا الرأسمالية مابين الحربين العالميتين. تتزين لديه مأساة «الإنسانية» المجردة وضعفها بأبهى زينتها، ومأساة وضعف «النخبة الروحية» الكوسموبوليتية التي تسعى للتأثير على التطور السياسي، والتي ببقائها فوق الحياة ظلت خارجها.

إن أكثر الأفكار نبلاً، المفرغة من محتواها التاريخي الملموس تصبح إما بلا قوى وإما رجعية. وكل فردية هي نوع من الرفض الاجتماعي.

«حر مثل جميع الوحيدين ووحيد مثل جميع الأحرار». يقول زيفايغ بزهو عن ايرازمه. ولكن ماذا تعني هذه الوحدة وهذه الحرية لا لقبضة لوثر الجبارة ولكن لجزمة غورينغ الفظة؟ إنه سيصل من هذه الوحدة إلى اغتراب الشخصية، إلى العزلة الروحية الشاملة، التي يكتب حولها بمثل هذا الحزن فلاسفة أوروبا المعاصرون وباحثوها من سارتر إلى هيدجر.

شخصيات مثل زيفانغ - إنسانيون واسعون ومتسامحون - سيكونون أشد انضغاطاً بين المهندس والجنرال، القائدين الروحيين الجديدين في عالم الرأسمالية.

زيفايغ وسنت أيكزيوبيري - هما القطبان الروحيان اللذان ينبسط بينهما نشاط يرتعش، وهذا أفضل ما يستطيع فعله. لقد استطاعا أن يجمعا الحرارة النادرة في زمنهما وأن يحفظاها في ذاتيهما ليسكباها في مصيرهما الإبداعي والحياتي.

حقاً إن موت زيفايغ لا يبدو بطولياً. ولكنني أشبه الكاتب بأولئك الساموراي اليابانيين الذين يؤمنون بأن أعظم انتقام هو أن تنتحر أمام عتبة خصمك.

انتحر زيفايغ أمام عتبة الخصم ذاته الذي هلك سنت ايكزيوبيري في مصاولته.

بين البحيرة المتجمدة

والمرج المزهر

يجب ألاّ يغادر الكاتب مكان عمله في سبيل حقائق الفؤاد وقيمه، الحقائق القديمة العامة التي يعتبر كل حادث عارضاً ومرفوضاً من دونها: الحب والشرف، الشفقة والإعتزاز، المعاناة ونكران الذات..

ويليام فوكنر

الأصعب هو الطريق إلى الطفولة، لقد تعالت منذ زمن بعيد نداءات كامو وكوكتو إلى الإنسان الغربي للعودة إلى عفوية الطفولة وصدقها. وليس ممكناً أن تستدعي بالنداءات سوى الطفولة الفنية أو البدائية المصطنعة. أما أن تحتفظ بالطفولة في ذاتك فتلك موهبة نادرة لا يمكن الوصول إليها بتاتاً عن طريق المدارس والبيانات. وبعد انبعاث عبادة كيير كيغور في الغرب تحددت كثيراً فكرته الشاعرية: «ليس إنساناً ذلك الذي لا يستطيع التعلم من طفل» وهنا بالضبط تكمن الصعوبة. فالمرء يستطيع أن يتعلم من الفيلسوف ومن العالم وأن يعلم. أما من الطفل فيجب أن تتوفر موهبة المودة الكبيرة.

كم هي قليلة كتب الأطفال الجميلة فعلاً وخاصة كتب الفتيان، وكم هم قلة أولئك الأطفال والفتيان القادمون من صفحات الأدب، الذين بخيولهم الخشبية وسيوفهم الكرتونية قد احتلوا أكثر الزوايا دفئاً وحناناً في قلوبنا! كل إنسان مؤهل

للتعاطف، للعودة بلطف إلى ذكريات الطفولة واليفاع. ألا تسيل من هناك ينابيع فكره؟ ولكن هذه الذكريات حبيسة في وعاء هش. لا يمكن النفاذ إليه بأياد فظة عديمة الشعور. إن كتاباً لا حصر لعددهم قد حاولوا اصطياد شرارات من سيل أيام الطفولة واليفاع بأشكال الإبداع المتجددة ولم ينجحوا. إن الأدب العالمي مرقش بقبور أبطال الأدب الذين ماتوا باكراً – من الأطفال واليافعين. ولهذا نحافظ على الذين بقوا برفق وحرص. متى سننسى أوليفر تويست أو توم سوبير، ونيلس هولد يرسون أو الصغير اليوشا بشكوف؟

ظهرت في سنوات مابعد الحرب العالمية الثانية في الأدب الغربي عدة صور رائعة للأطفال. من بينهم الأمير الصغير ذو الجمال الأزلي الساحر لسنت أكزيوبيري. ذلك الفتى النجمي بأسئلته الحميمة التي لا تقلق فقط الطيار المتسخ بالشحم والبنزين الضائع بين رمال الصحارى بل وكل واحد منا، نحن الفخورين الواثقين، حملة أعظم مدنية تقنية.

لقد اتى إلينا منذ زمن وجيز الشاب الأمريكي هولدن كولفيلد وهو أحد أطفال الأدب الذين حكم عليهم بالاحتفاظ إلى الأبد بشبابهم. إن بطل سيليندجر يحكي لنا متجهماً مغتاظاً برطانة فظة على واقع غريب عجيب. ولكننا نحس في كلامه الظمأ إلى تلك «الحقائق القديمة العامة التي يعتبر كل حادث عارضاً ومرفوضاً من دونها: الحب والشرف، الشفقة والإعتزاز، المعاناة ونكران الذات». فهذه الحقائق القديمة هي بالذات التي تثير انفعالنا بقوة جديدة. وترغمنا على أن نتعاطف مع هذا الفتى البعيد المعذب.

إن جاذبية الأدب لا تقوم أحياناً على اكتشاف حقائق جديدة بل على القلق، والتوتر الداخلي والقوة الفنية للكاتب المنطلق على الدروب الصعبة نحو الكمال الاجتماعي والأخلاقي.

إن شاباً في السابعة عشرة من عمره، لا يزال يافعاً، مطروداً من معهده يجب أن يعود إلى البيت. يسير طوال عدة أيام باتجاه المدينة الكبيرة. ويواجه حياة وطنه في فترة زمنية قصيرة. هذا مشروع قصة عادي جداً يشبه الكثير من مشاريع القصص الأخرى. فالصغير اليوشا بشكوف يسير عبر وطنه ويواجه الحياة الظالمة

الثقيلة. والصغير نيلس هولدسون يقوم بسفر رائع عبر السويد ممتطياً ظهر ذكر بط أبيض. الأطفال يحبون السفر. أليست الطفولة واليفاع في جوهرهما سفراً لا ينقطع عبر أراض مجهولة؟ ألا يكمن في ذلك سحرهما الشاعري الأكبر الذي يضيء الحياة بأكملها؟

ومع ذلك فإن الفتى هولدن لم يسافر بالطريقة المحببة إلى اليافعين. لم يطر معه الحلم وليس ثمة ذلك الكشف الرومانطيكي الذي يذهّب الأيام. لا وجود لروح المغامرة والمفاجأة والانتظار المرتعش للجديد. كأن هذا الفتى لم يقرأ أحداث أساطير الكاوبوي، والغانغستر الرهيبين، المحببة إلى الكثيرين من الشبان الأمريكيين. إنه لم يستسلم لأوهام الشباب ولم يستطع أن يبسط فوق ملامح الواقع الفظة غطاء الرومانطيكية المنسوج من الأمل وسحر كتب الأطفال. إنه يرى الحياة كماهي. يراها بكل هولها.

يسير الفتى باتجاه منزله. ولكن هذا السفر من أكثر الأسفار اضطراباً مما رأينا في الأدب المعاصر. يجب أن نلاحظ أول ما نلاحظ أن هولدن لم يسافر إلى أي مكان فهو يعود إلى منزله. والعودة مفعمة بالسحر، وبالعذاب. وليس هذا بعذاب اليفاع النقي المضاء، الذي يجبرك على أن تتأمل أعماق روحك وأن تحس شعور شعراء مثل ويتمان.

ذلك لأننا قبل العذاب الرومانطيكي نلتقي بوحدة الفتى. إنها ليست انجذاباً فلسفياً اغترابياً كالذي نعرفه من كتب الصوفيين. إنها وحدة ملموسة لفتى معذب. ليس له من يتصل به هاتفياً، وليس ثمة باب ليقرعه. أرقام الهواتف في دفتره الصغير قليلة جداً. وحتى تلك التي يحملها لا علاقة لها بأي صدى لقلب إنساني متفهم. الاغتراب المشهور عن الإنسان الغربي يظهر حتى بين الأطفال.

الفتى المنبوذ في مدينة كبيرة قبيل ليلة الميلاد، المرتعد برداً في وحدته، يبدأ بالتشابه مع بائعة الكبريت الصغيرة عند اندرسن التي جهدت، دون جدوى كي تستدفئ بشعل عيدان الكبريت الوجلى. أو بالتشابه مع فتى دوستويفسكي المأساوي الذي حلم بالذهاب إلى شجرة ميلاد المسيح.

ومع ذلك كم يختلف الفتى الأمريكي عن هؤلاء الأطفال المعذبين الذين

نعرفهم والذين ارتعشنا لعذاباتهم في سنوات طفولتنا! هولدن ليس فقيراً مرمياً إلى الشارع البارد ينظر بشوق إلى شجرة الميلاد المتلألئة في الغرف الدافئة. إنه فتى غني. يستطيع اللجوء كل لحظة إلى منزل مريح. ولكنه لا يفعل ذلك. لأنه يرتعد من نوع آخر من أنواع البرد، لا يستطيع تدفئته أي من عيدان الكبريت. هولدن لا يتجمد اغتراباً وحسب بل وكراهية أيضاً. ففي السنوات التي تكون فيها أنظار الشبان متجهة إلى الأمام، نحو المستقبل، حين يذهّب الحلم كل رعشة من رعشات الحياة. ينظر الفتى إلى الوراء نحو الماضي. هذه هي مأساته الحقيقية التي لا يلحظها النقاد عادة. إلى الاغتراب والوحدة تصل أنظار الصوفيين.

وثمة في الوحدة ماهو أخطر – فقدان الثقة بالمستقبل، وعدم الأهلية للحلم. ولكن ليس هذا بالخطر الأشد. ففي فقدان الثقة بالمستقبل يكمن التشاؤم، وروح التسيب، الأمر الذي كتب عنه الشيخ شوبنهاور بشاعرية. كل رغبة موصولة بعذاب – حتمية الموت. ولكن الفتى لم يتوقف هنا. إنه لا يحب أن يستحم في مياه خمود الشهوات الجسدية الصامتة. لقد عبر هولدن من هناك إلى الضفة الأخرى: الظمأ طفولياً.

يظمأ طفولياً، عادة، أناس في منحدر العمر، ممن لم يبق لديهم سوى الماضي. لقد اعتدنا أن نرى الشيوخ المرتجفين بحمل الماضي الثقيل، يتهالكون كمسافرين متعبين على بريق البداية – هناك حيث انطلقوا. اعتدنا أن نرى القانطين منكسري القلوب، أولئك الذين حلموا طويلاً ورأوا احلامهم تتهاوى حلماً إثر حلم وقد رماها ذلك الرامي الماهر الذي هو الحياة، وهم يخطون بأرجلهم الرجالية على دروب ذكريات الطفولة الضيقة. فلنتذكر ابن بلادنا ليلييف.

أما أن يتلفت طفل إلى الوراء منذ انطلاقه على الدرب الطويل وأن يرجع ناكصاً على آثاره التي مازالت طرية فذلك هو الأشد هولاً وغير الطبيعي. يمكن السير إلى الوراء، على دروب الطفولة نحو الماضي إما بعصا شيخوخة في اليد وإما بمنتهى حذر متسلق الألب الذي لا يجد إلا بأقصى الجهد مكاناً على قطعة الأرض المعلقة فوق الهاوية. أما أن يعدو يافع نحو الطفولة فأمر مأساوي.

تاريخ هولدن كولفليد هو تاريخ سفره. إنه سفر قصير: يبدأ من المعهد وينتهي

في منزله أي مركز نيويورك. ولكنه سفر يوجع طويلاً. يبدأ في البحيرة المتجمدة من الحديقة المركزية في مدينة الملايين وينتهي في المروج المزهرة حيث يلعب الأطفال.

فوق هذا السفر يعلق السؤال الثقيل - التنهيدة: إلى أين يطير البط حين تتجمد البحيرة؟ ونرى ابتسامة عليّ الميت الحزينة المعروفة. ونسمع زقزقة الفتاة الصغيرة المرحة فيبي. ونحس كيف يرتعش الفتى هولدن مثل بطة جريحة والصفاء المخيف في عينيها.

هذا هو سفر هولدن الحقيقي. إنه في الإتجاه المعاكس: من البحيرة المتجمدة في حديقة نيويورك المركزية إلى مكان بعيد، من صوب الظلال الثلجية المكشرة لناطحات السحاب، من صوب المعاهد الباردة نحو المروج المزهرة، إلى حيث تطير الطيور حين تتجمد البحيرة. حيث يلعب الأطفال، حين تتجمد البحيرة.

إن فورييه في رأيه حول «نظرية الوحدة الشاملة» قسم الشهوات التي توجه الإنسان إلى اثنتي عشرة فصيلة. وعدا هذه الشهوات الأساسية الإثنتي عشرة تكلم على شهوة أخرى هي الثالثة عشرة. والناس الذين يحملونها لا يستطيعون مهادنة ماهو معترف به من الجميع.

ويبدو الفتى هولدن من الفصيلة الثالثة عشرة. فمن الجلي أنه لا يستطيع مهادنة ماهو معترف به من الجميع. إنه في عداوة مستديمة مع الواقع الذي يحيط به. وفوق هذه العداوة بالذات ينبى عمل سيلينجر الإبداعي.

نحن نعلم أن أكبر الكتاب الأمريكيين لم يكونوا إطلاقاً على إلفة تامة مع الحياة في وطنهم، إنهم مضطربون وقلقون على القيم الأخلاقية قبل سواها، وعلى مصير الإنسان في هذه الجمهورية الكبيرة المهيمنة على خيرات مادية ضخمة. وليس ثمة كاتب أمريكي قرر أن يظهر الحياة في وطنه من خلال نظر فتى، وأن يظهرها بعمق وهول مأساويتها. وهذا ما فعله سيلينجر.

يجدون تشابهاً بين هيكلبرى فين لمارك توين وهولدن كولفيلد. ولكن الشبه بأكثره خارجي. هولدن معاصر لنا، إنه صورة مأساوية معاصرة. أحب الكاتب أن يقدم من خلاله إدانة مثيرة وقاسية للحياة في وطنه بالأسلوب ذاته الذي استخدمه

سابقاً سنت أكزيوبيري بوساطة أميره الصغير وفرانسوا مورياك بوساطة بطله مارلو. ولكن الكاتب الأمريكي قد تغلغل بقوة واقعية وباستقامة إلى أثقل القضايا الأخلاقية والاجتماعية.. وكأنما استخرج من هناك أكثر أنواع الطين سواداً ليصوغ هذه الشخصية الشمسية الشابة.

ويحدثنا شتاينبك حول سفره عبر أمريكا مع الكلب شارلي. وكتابه نقدي حاد. ولكن سيلينجر لم يرغب في أن يجتاز كل البلاد - بل فضل ناحية منها. ولهذا توغل عميقاً دون أن يكون ذلك متوقعاً إلى حيث تكمن ينابيع الشر المؤّارة القائمة، حيث لم يتوغل سوى قلة من الكتاب قبله. لا نلتقي في كتابه بقضايا سياسية، ولا بمطاردة الزنوج والاغتصاب وإهانة الإنسان، ولا بالإملاق والجوع والتشرد بلا مأوى. ومع ذلك فإن عمل سيلينجر الإبداعي عمل اجتماعي عميق. ولم تكن المسائل الأخلاقية أبداً منفصلة عن المسائل الاجتماعية. وعلى العكس: قد تصبح المسائل الاجتماعية من دون الأخلاقية كل شيء سوى الأدب.

لقد عرض لنا الكاتب الموهوب بطله في وسطه الحقيقي وخلال عدة أيام فقط، ولكنها كافية لتشعرنا، كيف توفز الفتى كالقنفذ تجاه كل ما يحيط به. وهو ظاهرياً لم يصطدم بشيء خطير ومتميز. يعلمه مدراء ومعلمون طيبون يؤدون عملهم بضمير حي. الحياة تسير في المعهد سيراً طبيعياً. وحتى خلال السفر لم يلتقِ هولدن بمجرم ولا بغانغستر، ولم يعترضه أي حادث غير عادي. ولكن هذه الاعتيادية المتعمدة تشحن الجو بالتوتر الداخلي والقلق. لقد أظهر الكاتب الحياة على حقيقتها بكل عاديتها، وكأنه لم يضف شيئاً. ولكن ثمة في انتقاء هذه الحقائق الحياتية الكثير من الفن، يرفده توتر الموهبة الخانق.

ونحس أول ما نحس جو المعهد - المعهد الذي شيد بفضل صاحب مكتب الدفن. (والكاتب، بلا ريب، لم يتعمد الرمز بل أظهر الإبتذال) وهذا الجو محاك من سمات العصر المميزة: التكنيك، الرياضة، الجنس، التخصص الضيق، عدم التعاطف وقد حل محله حنان متصنع. الناس هنا مثقفون بلا ريب ولكنهم يقلدون النموذج فقط، الذي يتكرر الذي ينفع. الروح العملية الفظة التي تقتل المشاعر في كل مكان. «هنا لا يدور الحديث إلا على الفتيات والسكر والأمور الجنسية» - يلاحظ هولدن بمرارة.. ويصرخ الفتى حانقاً: «السفلة، المغرورون، المتباهون».

من جناح المعهد المشيد بنقود اكتسبت من الدفن سيمضي هولدن إلى بيته. سيلتقي في طريقه بمومسات صغيرات غير شريفات، وبأوغاد أشرار، وبمنحرفين تافهين من الرجال والنساء أو بمتعاظمين لا شخصيات لهم ممن يحبون التقنع بقناع العقلانية واللامبالاة المتعمدة، ليخفوا خواءهم الروحي.

وحيث يأمل الفتى باكتشاف الصدق، والمودة، والنبض الحي، والفكرة المتميزة - يكتشف التمظهر والادعاء والجشع والتقليد، وهي على أشد ماتكون عليه من التبجح والاعتداد وشدة الوقاحة.

وكل هذا يبدو ظريفاً وجميلاً ومرغوباً فيه. التكنيك، الرياضة، والعلاقات المتمدنة تسود في مجتمع ميسور، حريص على الاستمتاع، وعلى قتل الوقت وكسب النقود، ووراء هذه المحارة المغلقة اللامعة للحياة يدوي نبض المحرك بدلاً من دقات القلب الإنساني. ووراء التمدن الخادع تختفي وحشية عدوانية. ووراء العلاقات المبسطة - عدم الرحمة. ووراء التأدب المتغطرس نفسية السافل. ركوع أمام المراتب العليا من السلم الاجتماعي وسحق دون رحمة للأدنين. وأكثر ما يزعج الشاب محدثو النعمة المتعاظمون: «أولئك الذين لا يكلمونك إن لم تكن طائراً مهماً». وفوق كل شيء الخواء الداخلي والانشداد نحو الخاص واللامبالاة تجاه القضايا العامة، وبرودة القلب.

وهكذا طاف الفتى هولدن بالفنادق والبارات والحدائق العامة والمحطات والساحات طوافاً أجوف دون هدف، طافحاً بالنفور. وهو دائماً هو، إنه مع زميله في السكن آكلي كما هو مع الفتيات القرويات البسيطات الحزانى اللواتي يحلمن برؤية نجوم السينما.

لنتذكر، مثلاً، وصف آكلي هذا إنه - تجسيد للضجر والعجرفة والبلادة. وهو لا ينتعش إلا حين يضربون أحداً على رأسه. والضجر هو الجو الذي يحيط بالأناني. وإلى جانب آكلي هذا هنا الجميل سترادليتر بعجرفته الأنانية وارتيابه الوقح. ماذا يعني الشرف لهؤلاء الشبان الذين يدفعون الفتى الرائع الذي من أليكتوف هيلز إلى الانتحار ليظهروا بمظهر الأبطال؟ الانفجارات الثورية لدى الشبان لا تتبدى بالاحتجاجات الاجتماعية أو بالانفعالات الروحية بل بانفلات

جنسي وتعطش إلى الحياة العذبة. التمرد الجنسي العربيد هو الشيء الوحيد الذي يتميز به أكثر زملاء هولدن في الدراسة.

وجميعهم، العاديون المحدودون محبو الشهرة ومحدثو النعمة، والفاسقون المتباهون، كلهم ينالون علامات عالية، وشهادات، واطراءات، أما البائس هولدن فعليه أن يبقى مطارداً، كالبري، من مكان إلى آخر تحت دريئة ثابتة لمجتمع فظ شرير. إنه يبدو غير كفء، وبائساً وقبيحاً بين الناجحين المعتدين الفخورين من السترادليتروفيين الذين يستطيعون أن يحرموه السكينة والأشياء والنجاح والحبيبة وفوق كل شيء - أن يوسعوه ضرباً دونما شفقة. ويمضي هولدن، مضروباً، مهاناً مطارداً إلى بيته. ومع ذلك فقد استطاع أن يصرخ ليلاً: «ناموا عميقاً أيها البسطاء». وكانت عيناه طافحتين بالدموع.

وسيضرب فيمابعد ويعذب ويهان مراراً وستذرف عيناه الدمع قبل أن يصل أخيراً إلى بيته. ذلك البيت الذي تعيش فيه أخته الصغيرة فيبي فقط وذكرى علي. والده ووالدته حبيسا أهدافهما كلية ولا يأبهان بحياة الطفلين أو هما يأبهان بمقدار ما يسمح لهما الوقت ورغباتهما الشخصية.

وهكذا هام الفتى هولدن في الليلة الباردة بين الأغنياء والسعداء القادرين على اجتذاب الناس ولكنهم فقدوا الشعور بشخصيتهم الخاصة وبشخصيات الاخرين. وعلى الرغم من تشابههم الداخلي المذهل فإنهم غرباء أحدهم عن الآخر. لكل مداره الخاص في هذا العالم، يدور فيه، في مدار أبدي لا يتغير، مقام على قوانين تقوم خارجه وتتحقق. يسود هذا العالم برد كوني وصمت أخلاقي جليدي. وعلى الفتى هولدن أن يدور فيه وكأنه قد سقط من كويكب الأمير الصغير بقلقه وانفعاله وحرارته الداخلية.

ونكتشف على الفور أن هولدن هو من جنس المدعوين «سيئين» من الفتيان الطيبين الذين نلتقي بهم أيضاً لدى مارك توين - ولنتذكر هكلبرى فين أو توم سوير. كثيرون هم الكتاب الذين أوجدوا تضادات من هذا النوع وتعاملوا معها. وفي الأدب السوفييتي مثلاً قدم الأديب الشاب أكسونوف مؤخراً أبطالاً يحبون الولائم والمهاوشات والزعرنة ولكنهم فتيان طيبون في أعماق كيانهم، لأنهم على استعداد، إذا

اقتضى الأمر، للموت دفاعاً عن السلطة السوفييتية. وهذا ما يقنعنا به المؤلف.

هذا الأسلوب مؤثر وغير عسير جداً. يتولد التأثير من التضاد: الرقة الفاتنة غير المتوقعة من الأجلاف. بنفسجة مختبئة في الشوك تتضوع أكثر مما لو أنها متفتحة أمامنا في مكان مكشوف. ولقد اتبع سيلينجر هذا الأسلوب.. ولكنه استطاع أن يقدم صورة حية ومقنعة على الرغم من أن حدود التناقضات تبدو شفافة في بعض المواضع.

نصطدم أول ما نصطدم بلغة البطل وعلى وجه الدقة برطانته، ونفاجأ بها. لا أعرف وقعها بالإنكليزية ولكن هذه اللغة بالغة الفجاجة في الترجمة البلغارية. والفجاجة بالذات هي التي تدفعنا فوراً لنكون متأهبين. نحن نعلم أن الفتيان ميالون إلى الرطانة في مثل هذه السن. تبدو لهم جميلة، مقاتلة، وممتعة، ومن الطبيعي أن يرطن الفتى. ولكن لماذا يصر الكاتب كل هذا الإصرار على تأكيد ذلك؟

وثمة شيء آخر: هذه الرطانة منسوجة من تعابير مقبولة. أعيروا انتباهكم إلى قلة الكلمات التي يستعملها هولدن كولفيلد. إن قاموسه فقير جداً. وفقر اللغة مظهر من مظاهر الفقر الروحي. وحتى هذا الفقر اللغوي قد تم التأكيد عليه كثيراً. ومن الجلي أن الكاتب قد فعل ذلك بترو.

وهانحن نتعمق عن طريق اللغة، أول ما نتعمق، في نفس الفتى. إنها تترك لدينا انطباعاً بأن الفتى يتكلم قليلاً وكلامه مقولب لدى كل استطراد متوتر ومنفعل في حياته. هذا ما حدث، مثلاً، في مشهد الخصام القاسي مع ستراد ليتر وأثناء الاستجواب مع الوغد في الفندق وأثناء توديع طلاب المعهد وغير ذلك.

علام يدل ذلك؟ إن التعابير المقولبة وليدة الفقر الروحي دون ريب. ولأنها جاهزة، ودون روح، وسهلة الاستعمال فهي قد تستخدم درعاً محكمة تختبئ خلفها شخصية إنسانية حساسة لطيفة. إن لغة الفتى هولدن المقولبة تشتمل على هذا بالضبط. فهو من خلالها يخفي سريعاً وبأسهل الطرق جوهره الحقيقي. وهولدن يتكلم بطريقة أخرى حين يلتقي بأخته الصغيرة فيبي. حينئذ لا نستطيع التعرف عليه، فهو شديد الاعتناء واللطف. كلامه مفعم بالصدق والنقاء والسذاجة، والحقيقة الطفلية تقريباً. وهكذا «يتحادث» الفتى مع أخيه الصغير علي

أو مع حبيبته البعيدة جين. لا يبقى أثر من الفجاجة والقولبة. ولهذا فإن الفجاجة والبساطة والقولبة في لغة هولدن تدفعنا، قبل كل شيء، لنكون متيقظين. فهذه بساطة مقلقة لا تختفي وراءها حساسية داخلية غنية وحسب بل ورقة روحية ولطف. إنها تسيل إلى الخارج من حين لآخر، كأريج خفي، كعطر الزهرة المختبئة بين الشوك الشرير الوخاذ.

وعلى الرغم من أن كل الحوادث والأحداث التي تميز البطل وتأثير المحيط عليه منتقاة بدقة واعتناء من قبل المؤلف فإنني أود التوقف عند ماله اهمية خاصة منها.

لقد شارك الفتى هولدن في عراكين. لقد ضرب مرتين في سياق القصة. تعارك في المرة الأولى مع سترادلييتر - هذا الأكثر إثارة للنفور، في رأيي، من جميع أبطال الكتاب. أكثر إثارة للنفور من الوغد موريس. لأنه معتد بنفسه وشديد الوقاحة، لأنه عفوي الأنانية وموفق ولأنه داعر وفائق البلادة. لم يستطع هولدن الإحجام عن معاركته - فهذا الإنسان قد داس حب شبابه المبكر وإيمانه بالطهارة.

وتعارك الفتى مع الوغد موريس دفاعاً عن حقيقته الداخلية التي يؤمن بها بعمق. وفي الحادثتين كان خصما الفتى أقوى منه بكثير، ولكن هذا لم يمنعه من الانقضاض عليهما مع علمه المسبق بأنه سيضرب ويهان.

ومع ذلك فالفتى هولدن لا يحب العراك. إنه ليس صورة أدبية محببة للفتيان المقاتلين. إنه مؤهل لأن يأسى حتى «لهذا اللعين موريس» أما أن يأسى لسترادلييتر فلا - ولكنه أيضاً لا يستطيع أن يكرهه. هولدن ليس عدوانياً، ليس ملاكماً وهو غريب عن البطولة الحزينة المؤثرة. ليس لديه شيء من شجاعة مصارع الثيران المشهورة لدى همنغواي. وأكثر من ذلك: هو لا يحب المباريات الرياضية وحفلات الملاكمة وكل تلك المظاهر التي يسعى شبان اليوم دائبين عن طريقها إلى البطولة والطموح الرجولي. ولنتذكر أن هولدن هو الوحيد، من بين الجميع، الذي لم يحضر مباراة كرة القدم حيث سيجري الدفاع عن شرف المعهد.

هولدن ليس من الصور التقليدية المعاصرة للشبان بجسارتهم وشجاعتهم وتعطشهم إلى المأثرة. إنه خصم لهذه النماذج التي يغص بها الأدب اليوم. ماهو

الحلم الأوحد لهذا الفتى ذي السابعة عشرة من العمر؟ ليس فيه قطرة واحدة من الظمأ إلى المجد، إنه أمل متواضع وشاعري. هو يحلم بأن يكون منقذاً في الجودار وأن يحمي الأطفال الصغار من السقوط في الهاوية. إن كل مايمكن أن تبرز فيه شخصيته غريب عنه.

هولدن من قبيلة الأبطال. إنه طراز آخر من الشبان. إحدى ميزاته الأساسية أهليته للإحساس بمعاناة الآخرين. في مجتمع الاقتراب الذي لا روح فيه من المركز. يرتعش الفتى مشفقاً: من عذاب المعلم المريض، ذلك المعلم نفسه الذي صار السبب في فصله، ومن ابتذال المومس الصغيرة ومن مأساة الفتاة جين غالاغر.

إن رقة مقنعة وطيبة نضرة تقبعان في روح هذا الفتى نفسه، الذي يستطيع أن يوبخ بصوت مرنان. فلنتذكر أنه غير قادر على طرد آكلي المقرف من غرفته. ولنتذكر أنه أعطى معطفه للتافه سترادلييتر وكتب له وظيفته المدرسية ليذهب ذاك للقاء الفتاة التي يحبها. لا يستطيع الفتى أن يرفض أي رجاء. وهذا ليس ضعفاً. إنه الدماثة الروحية نفسها التي لدى بعض النماذج المركبة شعرياً مما نصادفه لدى أبطال روايات توماس مان المبكرة.

إن الفتى غير المؤهل للتآلف مع التفاهة يلجأ إلى العراك على الرغم من خوفه من عيني الآخر. في أوقات مباريات الملاكمة، وفي أوج حميا الغضب هاكم فتى ينزعج من نظرات خصمه. إنه لمن الصعب أن يوجد تفصيل أدق ويمكن أن يعبر بالضبط عن الرقة التي في نفس فتى أكثر مما يفعل هذا التعبير. من هذه الطروة الهامسة في الطبع يولد غضب الرطانة المرعد.

ونحن نرى هذا طبيعياً من فتيان في مثل هذه السن - أن كثيرين منهم يتحدثون على النساء وحول المومسات. وقد تحدث الكاتب بصراحة حول ذلك. ولكن هولدن يختلف هنا أيضاً عن الآخرين على الرغم من محاولاته الوجلى للاقتداء بهم. لقد ترك للسترادلييترين إحساسه واحتفظ لنفسه بعاطفته. في وسط بحر من الفسق يظمأ هذا الفتى إلى حبه الرقيق لجين التي لا يتجاسر إلا على تمسيد يدها. المحادثة مع المومس موصوفة باقتضاب وباستقامة مقنعة. ثمة جمال مؤثر في سماجة وعدم مهارة الفتى الذي يقف واهناً أمام الفتاة العارية البارعة الخبيرة.

إن عاطفة الفتى هي التي منعته من أن يكون حسياً. وهذا أحد أسباب مأساته. إن جين نفسها، التي لا يتجاسر هولدن على تقبيلها تقضي السهرة بأكملها في سيارة سترادليتر وترى الرياضي بايك ذا العضلات فاتناً. نحن نعرف القليل عن جين. ولكننا نعرف الكثير جداً عن حب هولدن لجين. ونعرف الكثير عن مأساة الناس اللطفاء الحساسين في العالم وعن ذوي الطاقة الذين يعرفون ما يريدون من النساء ويعرفون كيف يريدونه.

في الوقت الذي يرسمون فيه نماذج في الأدب الأمريكي مثل لوليتا - الفتاة الصغيرة الداعرة - يرينا سيلينجر فتى نظيفاً يحس الحب ارتعاشاً قلبياً وتوقاً وحلماً. وفي حين يبشر فلاسفة مثل و. هاكسلي (عالم الرجولة الجديد) قائلين: «لا تؤجل إلى الغد المتعة التي يمكن أن تنالها اليوم» - يستبدل هولدن المتعة بارتعاش الشعور الصادق. إنه ما يزال قادراً على الظمأ إلى الحب وعلى العذاب في سبيله.

بكم من الأشياء يختلف هولدن عن رفاقه، عن زملائه في الدراسة وعن المعلمين، عن أولئك المحيطين به؟ لنتذكر كراهيته لأفلام هوليود التافهة وللمسرح «حيث يستطيع الممثل أن يبدأ التمثيل في كل لحظة». وللسيارات - الحلم المقيم للشبان الأمريكان وهدفهم - «سياراتهم المجنونة ومباريات كرة قدمهم»، أو: «السيارات القديمة أنا لا أحبها. أفضل أن يكون لدي حصان وليأخذه الشيطان. في الحصان شيء إنساني، إيه ياإلهي!».

ولنتذكر احتداد هولدن تجاه كل تظاهر وتمظهر وقدرته على التوغل إلى ماوراء أقنعتهما. له نظر ثاقب تجاه الكذب والزيف وخاصة لكشف التعاظم. هاكم كيف يسير في صالة الرقص ويستمع إلى أحاديث الفتيان والفتيات من دائرته. غضبه ينمو في كل لحظة. إنه مرغم على الفرار لأنه لا يستطيع احتمال التمظهر المتشدد والضجر لدى محدثي النعمة المتعاظمين، ولا يستطيع احتمال «المتظاهرين الأدعياء» الذين يضطر للقائهم..

وكما هي الحال لدى الشبان فائقي الحساسية ممن وهبوا نظراً ثاقباً، فإن هولدن غير مؤهل، كجولين سوريل، مثلاً، لأن يوائم بنظرة أهداف طموحه القصية. الطموح الشخصي مترمد لدى هولدن منذ سن مبكرة. وهو لا يسعى إلى

أهداف بعيدة بل يفضل «طريقاً أمام فندق» إنه فتى «لا يفكر بمستقبله» ولكنـه لا يفكر أيضاً بالحاضر، لأنه باسم نقائه الداخلي يتبرأ منـه. إنـه قليـل الثقـة جـداً بـأن تكون له بعض المطامح. ولكنه أيضاً مستقيم جداً ويتأمل متوانياً ما يحدث حوله.

هو ليس ثائراً بتاتاً. إن الهدف الثوري ينظم طبعه. ولكنه ليس بالمراقب الخامل للحياة. إنه يستطيع أن يكون طبيعياً وأن يحمي جوهـره في نشـاطه العدائـي. وهـذا يتطلب قوة داخلية وشـجاعة. هـذا الفتـى يلعـب بذيـل الأفعى ويرى أنيابهـا ولا يخاف. إن لعبه لا يشبه خلو البال الشاعري لدى الأمـير الصغـير. إنـه لعـب معقـد وحنون ومفعم بالمعاناة. أمثال هؤلاء الناس يصطدمون باسـتمرار بـالواقع العدائـي، يكونون باستمرار واقعيين ثم يكفون من جديد عن كونهم كذلك لا بفعل إيمان ما وإنما بفعل الشرف وحب الإنسان «وهذا مع ذلك شيء. ولماذا لا يكون، فليـأخذه الشيطان. الناس في الحقيقة لا يعرفون ماهو الشيء في الحقيقة!» - يقول هولدن.

هو لا يبدو طبيعياً قياساً إلى الطبيعـي في علـم الأمـراض وحولـه يـدور كهـان الـروح الجـدد كـالمهرجين - المحللـون النفسـانيون - دون أن يسـتطيعوا احـلال الظاهرة محل مساخرهم الإكلينيكية ودوغماتهم.

ماهو جوهر الفتى؟ يجب كي نفهمه أن نتذكر شيئاً جوهرياً: موت الصغير علي. لقد جرح روح الفتى جرحاً بليغاً موت أخيه الصغير المبكر. وصورته تمثـل كـل مـاهو جميل من ذكريات وأحلام. إن انجل ليرمنتوف بأغنيته الأم المتوفـاة، القادمـة مـن أبكـر مراحل الطفولة، وأغنية علي الصغير لا يمكن أن تقارنا «بأغنيـات الأرض المضجـرة». من الواضح أن عذاب هذه الروح الطفلية قد ولد قبل خيبة الأمل. ولقد أفعمهـا بحـزن شاعري. ولهذا لن تستطيع الخيبة شحنها بالضغينة والشر. لا مكان شاغر فيها. وغالباً ما يتحول الألم الطفولي إلى لطف وسمو مشاعر.

حين يتشكل الإنسان يكون ضعيف المقاومة وسهل الانجراح. الخيبة والعذابات الأخلاقية قد تحطمه. وعلي قد أنقذ هولدن.

في كل اللحظات المأساوية والثقيلة من حياة الفتى يسرع أخوه الصغـير الميـت بالظهور، ليساعده ويواسيه. اجتذب سترادلييتر جين بسيارته. حز ذلـك عميقـاً في نفس هولدن فكتب مؤلفه لا في موضوع معـين وإنمـا مـن أجـل مضـرب البـيزبول

الخاص بعلي المرقش بالقصائد. تحولت الوظيفة المدرسية دون ريب إلى قصيدة طويلة حزينة أو إلى رواية. نحن لا نعرف ذلك ولكننا نعرف أن الفتى قد سكب فيها كل أساه.

علي نبع عاطفي دائم التدفق في نفس هولدن. والنبع الآخر قد يكون حبه التعس لجين غالاغر - الفتاة الحزينة التي تعرف كيف تذرف دموعاً ساخنة وأن تتسلى مع الملاكمين. هذا الحب التعس يتشابك كالظل مع الخيبة. ويغذيها دوماً. إنه يدفع عاطفة الفتى إلى التخشب تجاه إحساسه.

وإلى جانب علي المتوفى وجين البعيدة التي تكاد تكون خيالية ثمة أيضاً فيبي. إنها طليعة فرح، إنها الإيمان والأمل. إليها يتجه هولدن في سفره الحزين. إليها يحمل اسطوانة الغرامافون المحطمة التي عليها أغنية شارلي بينس الصغير. إنها الوحيدة التي تنتظره. هذه المغردة فيبي. لا يجد الفتى سواها في المدينة الضخمة فيكشف له قلبه. حين تطل الأم على الطفلين بلا مبالاتها، نحس وكأنها سيل بارد. وسنتذكر مأساة مارلو لفرانسوا مورياك الذي يحس بكامل كيانه العصابي المتوتر وجود أمه وكأنه نسمة جليدية.

في بحر من الخيبة يجد هولدن أخته الصغيرة الطفلة فيبي ويصبح سعيداً آخر الأمر: «فيبي وحدها تفهم ما تقوله لها!» - يقول الفتى في ذلك الحديث الليلي الفائق الشاعرية. ترتخي الأعصاب المتوترة ويتدفق سيل من الدموع النقية المؤاسية. لم يعد ثمة وجود للفتى التعس الهرطيق. لقد أذابتهما حرارة الدموع المرتفعة، وبقي الطفل. ثمة طفلان يتبادلان الحديث في منزل مقفر خاو.

الأمير الصغير يتبادل الأحاديث مع أشخاص كبار. ويبدو هذا أكثر واقعية. هولدن يتبادل الأحاديث مع الأطفال ومع ذلك نشعر أنه على أحسن حال. العبق المنعش يأتي إلى روحه من الأطفال، من ذلك الصبي الصغير الذي يضرب الدفوف في الفرقة الموسيقية التي يحب الأخوان مشاهدتها، ومن الصبيان في المتحف مع المومياءات، ومن ذلك الفتى البطل الذي ينكسر على الممر أمام المعهد.

بعد عثوره على فيبي يبدأ هولدن سفره الحقيقي الجديد، الذي يمر قرب الكتابات القذرة على الجدران، قرب المتحف حيث المومياءات، ومن هناك إلى

مدينة الثلج. وستتبعه فيبي دون تردد بحقيبتها الضخمة العتيقة.

وندرك الآن كنه هولدن. هو ليس بطلاً ولا شخصية حزينة مؤهلة لأن تجتذب أحلام الفتيان الظامئة إلى المآثر. قد لا يكون صورة فتوية، فتلك صورة للمبدع، للشاعر. ألم يترك لديكم انطباعاً منذ البداية نفسها بأن هولدن فرادة إبداعية شديدة التعبير: كم يرى الفتى، وأي شعور حاد بالنشاط لديه! وإلى جانب ذلك - الدماثة الشاعرية الحية، وأهليته للانصباب على الإبداع، أهليته للتألم.

ليس عسيراً أن نلمح خلف صورة الفتى عين الكاتب الثاقبة اليقظة الذكية. فالنغمة الاعترافية تملأ الصورة بجمال شاعري وتوق داخلي. الأماكن التي عاش فيها الفتى تطل دقيقة بإفراط وعمق لكي نستطيع التصديق أنها أماكنه هو لا أماكن الكاتب الكبير الذي يتكلم من خلاله. وعلى الرغم من ذلك فإن الصورة حية. الطفولي وغير الطفولي فيها يمتزجان بإقناع، ليظهر فتى جديد معاصر، لم يتجاسر الأدب الأمريكي على أن يقدم لنا مثيلاً له إلا فيما ندر. إنه ينظر إلى العالم بعفوية طفل وبفطنة حكيمة غير طفلية لمبعد عن الكورنيش. إنه قادر على الغضب من التفاهة وعلى الارتعاش مع ارتعاشات عذاب الآخرين. إنه غير مؤهل للكتابة في موضوع محدد ولكنه يعرف كيف يصب عذابه في العمل الإبداعي. وهكذا نفهم ذهول الفتى، وأهليته للاحتمال ولأن لا يشبه الآخرين ولأن يحلم بأن يكون المنقذ في الجودار.

واضح أننا أمام مسألة جديدة ومتميزة، هي مسألة ولادة الشاعر في الدولة الأوليتارية المعاصرة.. ولكننا نكتشف بفرح في هذه الصورة المعاصرة الحقائق القديمة المعروفة: إن المشاعر العظيمة تعيد الإنسان إلى وجوده الطبيعي، وإن الشاعر لا يمكن أن يكون بلا نضارة روحية وبلا أهلية الاعتراف الصادق، وإن الإنسان الممتع هو ذلك الإنسان وحده الذي يستطيع أن ينفعل بعمق، وأنه لأيسرُ أن تكون مستقيماً من أن تكون ودوداً.

الجانب الممتع في هذا العمل الفظ من أعمال سيلينجر هو رقته.

الكتاب مكتوب بمهارة. صدق الملاحظة والدقة في التفاصيل النفسية، والحوار الحاد المقتضب يؤديان إلى خلفية «ماوراء النص» التي لا تتدفق باستمرار، وإنما

تشيع تدريجياً جواً عاطفياً مثيراً.

ملامح حقائق الحياة البارزة الحادة والمضغوطة تغذي في النفس الشعور بالفن، الذي يمكن بلوغه فقط بالرفض الحازم لكل تقصّد للفنية. إن غنى البطل الداخلي يتيح تعدد الصور وليس ترتيب اللوحات التافهة عن الواقع.

جيروم دافيد سيلينجر يكتب عن الحياة والحب كشاعر رومانطيكي. ولكن الشاعرية المتميزة لنظرته تنبع من معرفته العميقة بالمادة الحياتية ولهذا ننسى الفن ونقف أمام الحياة القبيحة الحزينة ذاتها. وأعمق من ذلك: أمام قلب إنساني معذب. إنه الخلق يحيل الرواية إلى شعر. تتحول من تاريخ للنفوس الميتة إلى شعر للمنقذ في الجودار.

في حياة قروية مضغوطة بثقل «العقب الحديدية» مايزال من الممكن أن يوجد فتيان كالهرم دوستويفسكي لم يوافقوا على سعادة كهذه، السعادة المشتراة بدموع الأطفال. وهذه بلا ريب شاعرية إنسانية مجردة. ولكن إنسانية كهذه أيضاً ضرورية في واقع ميكانيكي لا روح فيه.

اللواء بانفيلوف و الآخر

(الزهو بالذات وليد الروح غير الحرة)

«هيغل»

الآخر يدعى العميد باول فيرنر - قائد فوج الدبابات الألماني المشهور (الشياطين الحمر) أحد مؤسسي سلاح الدبابات في الرايخ الثالث. إن صورته، إنساناً وقائداً، موصوفة في كتاب المقدم هانس كريستون (الشياطين الحمر وقائدهم) وهذا الكتاب في توجهه العام يذكر برواية الكسندر بيك الشهيرة (طريق فولكولام) ففي كلا الكتابين ثمة ضابط يتحدث حول الحرب، وحول نشاط قائده المحبوب وانتصاراته. وهذان القائدان هما شخصيتان تاريخيتان ولهذا فإن للكتابين طابعاً وثائقياً. والمعارك الموصوفة هي الأخرى تاريخية. ويطمح كلا الكاتبين إلى رسم القائد المثالي في نظره. والمقارنة قائمة لا محالة. ولهذا نرى من الممتع أن نوازن مابين فيرنر وبانفيلوف لا لنكشف عن طبعين إنسانيين مختلفين فحسب بل وعن نظامين عسكريين، عن نوعين من الانضباط قائمين في جيشين ملتحمين في أكبر عراك حربي عرفه التاريخ. وللأسف، لم يلتقِ العميد فيرنر واللواء بانفيلوف كعدوين في ميدان القتال، وذلك لأن القائد الألماني مات قبيل بداية (الحرب الشرقية)، ولكن قضيتهما وتلاميذهما ومرؤوسيهما وقادتهما قد تعاركوا دون ريب وأظهروا كفاءاتهم على حقيقتها.

ماهو قدر حياة كل منهما؟ ثمة تشابه ظاهر هنا أيضاً: لقد حقق العميد فيرنر سريعاً وبشكل مضمون فكرته حول قوة الدبابات الضاربة بواسطة فوجه، الذي أصبح سنان الرمح الذي طعن جسد بولونيا وشكل (الكماشات الشهيرة) عند

دينكرك. ولكن العميد في الجيش الهتلري المثقل بالأمجاد مات بعد الانتصارات بنوبة قلبية سببتها شدة الإرهاق.

وكما هو معلوم فإن اللواء بانفيلوف قد شكل فرقته في مدارج آسيا الوسطى وقطع بها طريق جنود الفاشية على أكبر المحاور المتجهة إلى موسكو - على طريق فولكولام.. وقد لاقى هناك مصرعه البطولي.

ذلك هو التشابه. فما هو وجه الاختلاف؟ هاكم إياه في سيرة الحياة قبل كل شيء. فيرنر ابن صناعي. وهو أحد أكثر الوارثين غنى في البلاد. تنتظره المؤسسة ليتسنم قيادتها. ولكن الضابط لم يشأ التخلي عن الجندية. إنها أكاديمية الأركان، ذلك (المعبد المقدس) للعسكرية الألمانية. ولقد أنشأ فيرنر أولى مجموعات الدبابات وكان من أوائل الذين حملوا أعلى وسام فاشستي - صليب الفرسان الحديدي.

بانفيلوف عامل، وكان جندياً في الحرب العالمية الأولى، ومناضلاً في الجيش الأحمر. تسلق سلم المراتب ببطء ليحصل أخيراً على رتبة لواء.

وهاكم وجه الخلاف في الطريق البطولي لكلا القائدين: العميد فيرنر حقق بنجاح خطته حول الحرب الصاعقة. فبفضل الأعمدة الخمسة، وبإثارة الفوضى في الدول البرجوازية الكبيرة، والمباغتة، وسرعة المشاة، حقق فيرنر انتصارات سهلة المنال وتغلب على مقاومة الخصم بما يشبه الهزل. لقد أظهره المقدم كريستن منتصراً، انطلق باستقامة على دربه القتالي، دون أن يجد صعوبة في أي مكان. (لم تكن حرباً، بل كانت تضييقاً مستمراً للكماشات) ذلك ما أعلنه فيرنر نفسه باعتداد. وهو لم يعش حتى يرى ماذا يعني تضييق الكماشات والحرب الفعلية في الإتحاد السوفييتي.

اللواء بانفيلوف يقف أمام ظروف أثقل مما يطاق: عليه أن يوقف بقوى ضئيلة عدواً تمرس بالمعارك الطوال، غنياً بالعتاد الناري وبتفوق مادي ضخم وعليه أن يدافع عن العاصمة الاشتراكية التي تقع على بعد عشرات الكيلومترات وراء ظهره وأن يحميها. ماكان عليه أن يوجه الضربات بل أن يدرأ الضربات، ولا أن يقوم بحرب خاطفة بل أن يكسب الوقت.

وانظروا إلى الفرق الكبير بين مظهري القائدين: فيرنر لازال شاباً وهو رشيق

ومثقف ورياضي. وهو يفاخر بأنه قادر على أن يظهر للجندي كيف يكون اللعب على الثابت. وبرغم الحرب والسير الطويل وغبار الدروب وأبخرة البنزين لم يره مرؤوسوه يوماً مغبراً أو غير أنيق أو غير حليق أو غير لامع الحذاء. للواء بانفيلوف مظهر يختلف. فنحن نتذكره: نحيلاً، ضئيلاً، أسود، رمادي الشعر يرتدي إما معطفاً قصيراً من جلد الغنم لا يغطي صدره الغائر وطلعته المحدودبة قليلاً، أو سترته التي حالت ألوانها وكادت سيورها لا تلمع. وبينما كان عطر الكلونيا يفوح من فيرنر دائماً، فإن معطف بانفيلوف النصفي تفوح منه رائحة القطران الوخاذة. ولم يظهر فيرنر أمام أحد، حتى أمام مساعده ودون معطفه النظامي المزرر، أو دون أوسمة وقفازين أبيضين كالثلج. بينما نرى اللواء بانفيلوف يلف قماطي ساقيه أو يدفئ رجله الحافية على المدفأة ويتلقى تقارير رؤساء الجنود، أو نراه يتحدث بالقميص وحده مع النقيب موميش أولي.

هذه الملحوظات الخارجية الصغيرة تكشف الاختلاف العميق في طبعي القائدين. كان من الممكن، دون ريب، أن يوجد في أدب الحرب الوطنية الضخم العديد من القادة السوفييت الأمجاد الذين لا يشبهون بانفيلوف.. ولكنه يعنينا بالذات كما وصف في كتاب الكسندر بيك. وكذلك ثمة في الأدب الألماني الكبير عن الحرب جنرالات وقادة يختلفون عن العميد فيرنر. ولكنني لم أكتشف ممثلاً أكبر نموذجية للمدرسة الألمانية القديمة، ممزوجة بالجديدة، بالبهرج والروح الهتلري من هذا المؤسس للحرب الصاعقة والمساعد البارز لغوديران. ولم أجد طبع قائد أكثر بروزاً في تضاده مع طبع بانفيلوف. كل مافي الصورتين متعارض بعمق ويكشف في الوقت نفسه، لا عن اختلافهما المنطقي النموذجي فحسب بل واختلافاتٍ أكثر عمقاً ذات مغزى اجتماعي.

من أكثر الكتب التي تدور حول القيادة امتاعاً في الأدب الغربي كتاب اندريه موروا (محاورات حول القيادة). إن الصناعي سابقاً ثم الضابط فالأكاديمي الفرنسي قد اهتم بهذه المسألة حتى أنه قد خصها بفصل كامل من كتابه (لكي يعاش بفن) وأهم ميزات القائد الحق في نظره هي: قدرته على تشكيل أركان عمله، قدرته على إعداد نوابه وقدرته على خلق الروح الهجومي. وكل هذه الميزات كانت لدى العميد فيرنر.

فهذا ليس أحد عقائديي الحرب الصاعقة، المنفذة بواسطة الدبابات والطائرات فحسب، بل هو أيضاً إنسان مفعم بطاقة موارة ليس بإمكانها احتمال أي نوع من أنواع التواني. وحين اضطر فيرنر لفترة محدودة إلى أن يقود فصيلاً من الدبابات اغتاظ من اسمه في البداية لأن رائحة الدفاع الخامل كانت تفوح منه فاستبدله (بقناصي الدبابات). وبقيادته لفوج الدبابات اتبع تكتيكاً بسيطاً ولكنه يؤدي إلى النجاح الأكيد. في اللحظة الحاسمة وفي المكان الحاسم يضرب بكامل القوى، يحدث خرقاً ثم يندفع برعونة إلى الأمام ويتوغل عميقاً في مؤخرة الخصم معتمداً على المباغتة والسرعة وحداثة أسلحته. وهو ينجح دائماً.. ولكن المراقب المتمعن سيكتشف وراء بريق الانتصارات الدائمة عدم مرونة وتحجراً في أساليب النشاط ونمطية سبق أن أسميتها نمطية النجاح. وليس ثمة ماهو أشد خطراً من نمطية النجاح. إنها الأكثر صلابة والأكثر ثقة بالذات والأقل ميلاً إلى التبديل والمرونة. وحين يبدأ عنصر المباغتة يتلاشى، ستولد حتماً، تعقيدات في الظروف ستؤدي إلى الفشل والهزيمة. والفشل في مناورة موضوعة بدقة، مهما كان صغيراً، أراه أشبه بتلك القطع من الآجر التي تنتزع من جدار رشيق جميل. وهذا يطرح استمرارية عملية التدمير.. لم يعش فيرنر ليخبر قسوة هذه العملية، ولكن رفاقه وتلاميذه ومرؤوسيه سيتذوقون مرارتها وشيكاً. وسيحملها لهم في حفنات طافحة أناس من أمثال بانفيلوف. هكذا كان الروح الهجومي لفيرنر. فلنر كيف كان اهتمامه بإعداد الكوادر. لقد أكد اندريه موروا في كتابه أنه يجب على القائد الحق أن يعد مساعدين يستطيعون استيعاب كل فكرة من أفكاره ولو أنها معطاة كفكرة عامة، وأن ينفذوا، ويصبحوا تلك العتلات الناقلة الخالية من العيب والتي تقوم بين القائد والقضية. هؤلاء الناس يُعَدّون بأناة، ويألفهم القائد ويصبح لزاماً أن يأخذهم بصحبته أنى ذهب.

وهكذا تماماً فعل فيرنر. أعيروا اهتمامكم، على سبيل المثال، إلى أنه كان يخدم دائماً مع المقدم كرستيرن. ويثير اهتمامنا شيء أكثر أهمية: كيفية تدريب القائد المجيد للناس. اصطدمنا بالانضباط الألماني النموذجي. فلقد عودهم منذ البداية على أن يذعنوا، على أن ينفذوا الأوامر. وفي مثل هذه الحال لم تكن مهمته شاقة مع الألمان. ولقد أظهر المؤلف صدامه مع أحد المثقفين، ذلك لأنه في جميع الجيوش،

وحتى في الجيش الهتلري والبروسي، يكون المثقفون أغربة بيضاً في الأسراب. لقد علم فيرنر المثقف غوتسه أن يتكلم قليلاً وينفذ كثيراً، متبعاً الطريقة نفسها تقريباً التي اتبعها موميش أولي مع معلمه الأسبق مورين. ولكن ثمة هنا ماهو أكثر أهمية: القائد الفاشستي يعد الناس قبل كل شيء ليكونوا ضيقي الإختصاص، مسجونين في دائرة اختصاصهم الضيقة. ويحتفظ القائد لنفسه فقط بحق النظر إلى ماهو مرئي وإلى المدى. وهذا نظام للقيادة مشهور. فالمشير الفرنسي غالييني على سبيل المثال، حين قال باعتداد: (إنني تقني الأفكار العامة) فكأنما قد أوكل أمر تطبيق هذه الأفكار إلى جميع (التقنيين) الآخرين.

إن هذا الأسلوب في السلوك يناسب القائد ولكنه لا يجعل مرؤوسيه مبدعين بل آلات، يجعلهم مطيعين ومنفذين جيدين ولكنهم غير جديرين باتخاذ قرار مستقل خارج مجال نشاطهم. هذا يناسب القائد وأيضاً الهدف الذي يسعى إليه، ولكنه جاهز ومهين للإنسان لأنه يحوله إلى بيدق. وهذا تعبير عن المسلمة الفاشستية التي تناسب كل قائد برجوازي كبير، سواء كان صناعياً أو عسكرياً أو حكومياً: (على كل فرد أن يهتم بعمله ولا يأبه بشي آخر) (أما هذا الشيء الآخر) الأكثر أهمية، العام، الأكبر، فمتعلق بالإبداع، ببروز الكيان الإنساني، بمستقبل الجماعة.

ولهذا يدور الحديث في كتاب المقدم كريسترن، أكثر ما يدور حول العميد فيرنر ويدور أقل بكثير حول الضباط الآخرين، أما الجنود فلا يظهرون - إنهم كتلة رمادية ممتزجة بالدبابات في كل موحد، وهي في مكان ما في العمق، وراء خشبة المسرح.

قال العميد السابق شارل ديغول في كتابه عن القيادة إن الكلمات تخلط الطاقة بالماء وإن القائد الحق لا يحب أن يتكلم، إنه يفضل أن يفعل، ولكن هذا أحد جوانب المسألة. والجانب الآخر هو أن الكلمات يحتفظ بها لذلك الذي يجب أن يكون رئيساً، للآمر، للقائد. ونتذكر الحوار (العسكري القديم) (حين تتحدث معي تصمت!).

وكيف هي الحال لدى بانفيلوف؟ هنا نرى بأية عناية يسعى لإعداد القادة، إنهم قادة فعلاً لا منفذين، إنه يجلو الميزات الإبداعية لدى ضباطه، يدفعها لتتجلى

في خطة لمناورة. وبينما يصدر فيرنر أوامر ولا يسمح لمرؤوسيه بالكلام فإن بانفيلوف يصغي بفضول يقظ إلى كل رأي، لا يملي بل يدفع قادة الأفواج والكتائب ليصلوا إلى القرارات الصحيحة بأنفسهم. وبينما يحب فيرنر إلقاء الخطب القصيرة المضغوطة، الديناميه، فإن بانفيلوف يفضل تبادل الحديث مع الناس. يجلس بينهم صامتاً متنبهاً، يصغي إليهم بأدب، ولكنه يدفعهم بأناة ليفكروا. يوجههم بمنطق مفاجئ ولكنه صارم متخف وراء ابتسامة طيبته نحو القرار الوحيد الصائب.

للعميد فيرنر شعار أساسي لنشاطه القيادي هو (ببساطة وعنف) وهو يتحدث دائماً حول الروح الهجومي ذي القبضة المدرعة. أما اللواء بانفيلوف الذي شد فرقته بخيط دقيق، والمضطر إلى الدفاع، فكان أيضاً يتكلم حول الروح الهجومي. أو أنه لا يتكلم بل يدفع قادته بقلمه الرصاص الكليل عن طريق ملاحظات على الخريطة ليفكروا لا بالدفاع الخامل بل بنشاطات قتالية فعالة. وهذه النشاطات مرتبطة، بالنسبة له بالإبداع المستمر، باستبعاد النمطية، بتوجيه المباغتات الجديدة والجديدة إلى الخصم. وهذا ما اصطدم به القادة الألمان أول مرة خلال سنوات الحرب العالمية الثانية في الاتحاد السوفييتي. فإلى جانب الشجاعة المتفانية والبطولة والاستعداد للتضحية بالنفس لدى الجنود اكتشفوا قادة مبدعين في ميدان المعركة، لم يتلقوا الضربات بخمول وإنما وجهوا الضربات المدروسة الثقيلة وهم يستجمعون القوى لضربات أكبر.

يلعب الجنود والمقاتلون العاديون الدور الرئيسي في قصة موميش أولي حول بانفيلوف والمعارك حول طريق فولكولام، وذلك خلافاً لقصة المقدم كريسترن. واللواء يتبادل الأحاديث معهم، يوجه إليهم النصائح، ينهرهم أو يمدحهم بكلمات بسيطة حميمة صادقة. وهو يتعلم باستمرار من مرؤوسيه. فالحرب له مدرسة، أكاديمية عليا.

العميد فيرنر يظهر أمام مرؤوسيه فارساً متدرعاً بدرع من سلطانه وعصمته من الخطأ. أما بانفيلوف فيظهر أمام مرؤوسيه رفيقاً أكبر سناً، يعلم، يقدم النصائح، يعاقب، ولكنه نفسه يتعلم منهم أيضاً. وفيرنر يتباهى بأنه يتذكر هيئة كل جندي ممن التقى بهم أثناء خدمته العسكرية. وهذا النوع مؤثر ويترك انطباعاً لدى المرؤوسين. ومن المعروف أن العديد من المرؤوسين من العسكريين قد أدوا الخدمة

معه وهذا يعني أنه متبجح ديماغوجي. إنه يعتمد الذاكرة لا القلب. ولا شيء قادر على أن يحل محل العلاقة الحميمة بين الرئيس والمرؤوس.

وحتى قناع أبرع الديماغوجيين يسقط عاجلاً أو آجلاً عن وجه الرئيس. من الصعب خداع المجموعة بأكملها زمناً طويلاً. وبين العميد فيرنر والجنود ينتصب دائماً جدار جليد الوضع الاجتماعي والانضباط. أما بانفيلوف فقد توغل عميقاً في قلوب مقاتليه حتى بدأ يشعر بهم جميعاً كمنظومة حيث يدق نبضها في قلبه. وما أن يحدث شيء في مكان من هذه المنظومة الضخمة حتى يشعر به اللواء قبل أن يعرفه. وهو من ناحية أخرى يعرف الخصم أيضاً، ولقد اكتشف بيسر ميكانيكية نمطيته وعرف كيف يتصرف وقد عرف نقطة ضعفه وما يؤثر أقوى التأثير عليه.

العميد فيرنر غارق دائماً في الآليات. واللواء بانفيلوف غارق تماماً وسط جمهرة الجنود. نحن لا نرى فيرنر في لحظات قاسية. ونحن نرى بانفيلوف في أقسى اللحظات التي يمر بها قائد مضطر للتراجع باستمرار في حين يعرف أنه لم يعد ثمة مجال للتراجع لأن نجوم الكرملن وراء ظهره. وفي هذه اللحظات الأشد قسوة يتجلى هذا الرجل المتواضع الهادئ قائداً حقيقياً وتتجلى براعته الكبيرة وصلابته النفسية التي لا تقهر. العميد فيرنر ليس ضابطاً فاشستياً عادياً دون ريب. إنه بين أحسنهم وأكثرهم إعداداً وهو متفرد تفرداً متميزاً. ولديه تجربة قتالية وتنظيمية كبرى، وهو قادر على إصدار الأوامر وعلى إرغام الناس على الرضوخ. وأكثر من ذلك: لديه خيال ضابط بروسي عجيب، ويعرف قيمة نفسه ويسعى ليؤثر على خيال الجنود. إن سعيه، على سبيل المثال لتتبع الشعارات، والرموز الملموسة للفوج أظهر أنه نفساني جيد. وكان يحب أن يميز مرؤوسيه عن بقية الجنود وأن يدخل في وعيهم أنهم غير اعتياديين وأنهم أكثر تميزاً ولا يهزمون. وهذا، من ناحية، يرفع معنوياتهم ومن ناحية أخرى يدمج المجموعة في شعور موحد بالذات ولكن على حساب الجنود الآخرين من الأفواج الأخرى. فكل جندي دبابات في فوج فيرنر يشعر بمسؤولية أكبر عن شرف المجموعة وبطموح أكبر لزيادة أمجاد الفوج. وفيرنر يدفع أناسه ليؤمنوا بأنهم مختارون. ويجب على كل واحد من المرؤوسين أن يحمل طموحه ذاته.

كانت هذه الطريقة تتبع، أغلب الأحيان، في الجيوش الأرستقراطية القديمة.

فمختلف الأفواج لها أنساق مختلفة، بعضها أكثر بريقاً ولمعاناً، إذ أنها برئاسة مختلف ذوي المناصب الرفيعة ممن ينتمون إلى العائلة المالكة، وكانت تتجادل فيما بينها. وأثناء ممارسة الديمقراطية النسبية في الجيوش البرجوازية، التي طرحها تطور التقنية، سقط ذلك في الواقع. ولكن فيرنر يحاول استعادته. ولهذا، رسمت على دبابته صور الشياطين الحمر الشريرة. وهي يجب أن تميز رجال الدبابات هؤلاء عن الآخرين جميعاً. ذلك لأنهم ليسوا أناساً عاديين، بل هم فعلاً مثل الشياطين الحمر في القتال. وكل مقاتل محبوس في حجرته يجب أن يعرف أنه قد رسم أمامه شيطان وهو ملزم بأن يسعى ليكون شبيهاً به. ويجب من ناحية أخرى أن يؤثر هؤلاء الشياطين على خيال الخصم. الفرنسيون والبلجيكيون وكذلك رجال الدبابات منهم ملزمون بأن يتذكروا أن الذين أمامهم ليسوا رجال دبابات عاديين بل (الشياطين الحمر) النخبة، أفضل المقاتلين. وهكذا، كما في أزمنة الفروسية، حين كان بعض الفرسان يحملون شارات مرسومة على تروسهم يحمل رجال الدبابات هؤلاء شاراتهم الشريرة مرسومة على دروعهم. وهذه الشارات ليست نبيلة كشارات الفرسان، بل هي شريرة.

فيرنر يحب الرموز والشعارات والشارات، فهو يعرف قوة التقاليد وهو يرغب في خلق تقاليد مجيدة في قطاعه. وهو يحب شرب الشمبانيا على أن يكون بكأس من الفضة نقشت عليها شارة الفوج، وقد أمر أن يوشى لواؤه بنمر يتحفز للوثوب. وأكثر من ذلك: أمر أن يحمل إلى مطعم الضباط جرس قارب حربي ألماني مجيد أغرق، ليقرع في ساعات الفوج المجيدة.

وهو يحب الشعارات المختارة جيداً والحكم الممتعة التي يمكن حفظها بسهولة وتؤثر على خيال المقاتلين وإليكم بعضها: (سائق الآلية لا يعرف العوائق، إلى الأمام فقط) وقد اختار لقناصة الدبابات، شارة النمر مع كتابة: (جاهز متحفز للوثب، للقتل) وشعار فوجه هو (لا تراجع إطلاقاً) ولكنه لم يكتبه بالألمانية بل باللاتينية لأنه يدرك أن غير الجلي يكون أشد تأثيراً على الخيال. والنص اللاتيني من ناحية أخرى يعطي للفكرة العادية وقعاً غريباً، قديماً. وقد أمر فيرنر بأن يكتب نشيد، فلم يصف المختص أعمال الفوج القتالية بل ما يجب أن يصبح تقليداً.

وكل هذه التصرفات تكشف الطاقة الكبرى والطموح المتوفر لدى هذا

الرجل. فهو يحاول طلاء بعض التقاليد الفروسية القديمة مستخدماً جميع الأساليب الحديثة لفوهرر صغير.

لا شيء من هذا القبيل لدى بانفيلوف. ونحن لا نستطيع أن نتصور أبداً أن هذا الرجل يرفع كؤوساً من الفضة عليها شارات أو أن يأمر بتلوين الدبابات بأشكال ملونة أو يفكر براية قيادة خاصة به. وهو لا يتعامل مع الشعارات الموجزة ولا يسعى لفصل فرقته عن الآخرين، وأن يظهرها فولاذية لا تقهر. ولا يحدث مقاتليه حتى حول أنهم في أكثر المواقع أهمية، وأنهم يحمون مشارف موسكو. وبانفيلوف لا يحب الاستطراد مع المقاتلين، وحين يتحدث إليهم يناشدهم باسم الوطن والحزب فقط. وهو لا يحب أياً من المؤثرات، فليس لديه ماهو أكثر غرابة منها. ليس له شاربان كشاربي تشابايف، ولا تلاعب بالشجاعة ولا استعراضات بطولية ولا انتظار للمديح والاستحسان. وهو في هذا يختلف حتى عن موميش أولي الذي ليس غريباً عن المؤثرات الصغيرة. لم يحاول بانفيلوف بتاتاً أن يؤثر بأية وسائل اصطناعية على خيال مقاتليه. وهو لا يتعامل مع التلوين البارز والحزن الظاهر.. إنه قائد غريب عن كل نفحة من الحميا. فهو ليس شخصية رومانطيكية.. ولا ينظر لأي شيء نظرة رومانطيكية، حتى بالمعنى الكلاسيكي القديم للكلمة الذي نعرفه عن شعراء مثل بايرون أو عن أبطال مثل غاريبالدي.

الخيال لدى فيرنر ليس قوياً، بل هو محدود، مصفف مثل شعره ولكنه كثيراً ما يتعامل به. بانفيلوف يعرف أنه في اللحظات القاسية حين يتقرر مصير الوطن يجب أن يتكلم مع الجنود ببساطة وبمودة وإنسانية. فيرنر متعلم ويقظ ولكنه شديد القسوة. لم يظهره لنا المؤلف وهو ينهر ويصرخ أو وهو (يحجب) مرؤوسيه. فيرنر لم يفعل هذه الأشياء لأنه لم يكن بحاجة إليها. ففي بدايته كان يربح دائماً. إنه منظم ممتاز يعتمد على اعتبار الانضباط تنظيماً أكثر منه خوفاً. وهو قادر على فرض مهابته الشخصية على الضباط أولاً وضباط الصف وهو يفضل أن يكون الانضباط مهابة أكثر منه خوفاً. وعلى الرغم من أن الخوف لدى الجنود مكتوم فإنه متأهب. إن إنساناً بارداً، متمدناً، صارماً كهذا، لا يصرخ بتاتاً.. ولكنه يعرف كيف يضع ملحوظات دقيقة مرفقة بثقل مهابته، تؤثر بقوة كبيرة على إرادة مرؤوسيه.. الخوف يضغط الخيال ويحد من إمكانية ظهور الشخصية. والإرادة

المبدعة مزنوقة دوماً بين الدوغمات. فأصحاب السلطة من الرؤساء المعجبين بذواتهم يخلقون انضباطاً حديدياً ولكن على حساب الإبداع لدى المرؤوسين.

بانفيلوف إنسان آخر تماماً. هو الآخر لا يصيح ولا يصرخ وحتى ليس من اللائق، في رأيه، إبداء الملاحظات لمرؤوسيه. يجب أن يدركها المرؤوس بأسلوب غير مباشر، بمثال، بواسطة طرفة أو حتى مع ابتسامة. موميش أولي نفسه لاحظ هذا: (هكذا كانت عادة بانفيلوف - لقد قدم مراراً ملاحظات غير مباشرة، بل من مسلك جانبي) وبينما فيرنر متسلط وواثق من نفسه، ليس ثمة ماهو صارم أو متسلط لدى بانفيلوف (في الهيئة، في الوجه، في طريقة المحادثة والاحتمال ليس ثمة ماهو أمري. الحاجبان المنكسران تحت زاوية حادة فقط يخالفان ذلك) هكذا يبدو اللواء بانفيلوف للنظرة الأولى وحتى أن مراقباً قروياً طيباً مثل موميش أولي قد أخطأ فقال له: (هكذا، أنت إنسان لين) ولكن الإنسان اللين اليقظ بانفيلوف قد أجاب إجابة مفاجئة: (ليس الأمر كذلك. خيل لك، لين، ليكن في علمك أيها الرفيق موميش أولي أن الإدارة لا تتم بالصراخ. لين.. لست ليناً بتاتاً).

ثمة، فعلاً، خلف هذا المظهر الخارجي، خلف الطيبة الظاهرة، والشفتين الباسمتين إرادة قوية مصممة. فاللواء قادر على أن يكون في مثل صرامة أقسى القادة. وثمة ماهو أكثر أهمية: إنه قادر على أن يكون دؤوباً. ولقد أعلن: (الإرادة لا تتم بالصراخ، بل بالمثابرة) فلنتذكر حادثة مهرة موميش اولي. فلقد أظهر اللواء بانفيلوف مثابرته بصبر حتى تجاه ما يبدو من أصغر الأشياء للنظرة الأولى. وقوة الإرادة تتجلى، أفضل ماتتجلى، باستمرارية الجهد. فقد يعتاد الجندي على غضب قائده وعلى العقوبات ولكنه حين يسمع كلمات التوبيخ الخافتة من إنسان لا يلجأ إليها إلا نادراً فإنها تترك فيه أقوى الأثر. وقسوة بانفيلوف من ناحية أخرى، قسوة لا تجرح، ولا تمس كرامة الإنسان. وثمة شيء آخر: لكونها حميمة فهي لا تجرح مشاعر المرؤوس الخاصة، لا تثلم حوافي إبداعه الفردي، ولا تمس انطلاقته الأولية وسرعة خاطره. وهي لا تحيله إلى جبان يخاف غضب قائده أكثر مما يخاف الرصاصة.

الشخصية شديدة الإعجاب بذاتها التي تحب أن تصب غضبها بنشوة تجعل مرؤوسيها يفقدون شخصيتهم الفردية في أغلب الأحيان. أما بانفيلوف فكان، على العكس من ذلك، يسعى بحرص إلى مايخالف ذلك: ليخلق الإمكانية لشخصية

مرؤوسه كي تتفتح إبداعاً تحت زفير القتال. وهو لم يقلل بتاتاً من حزمه ولكنه لم يفرض شخصيته أثناء ممارسة الحزم. ثمة قادة يفخرون بأنهم قادرون على إثارة الخوف في المرؤوسين. وهذا النوع من الخوف هو نوع من التملق الخفي لبعض الشخصيات الطموحة. بانفيلوف ليس بحاجة إلى أي تملق. إنه يسعى إلى أن يوحي اليقين بالنصر لضباط أركانه قبل الجميع، ومن ثم إلى جميع جنوده. وهذا هام بشكل خاص في لحظات التراجع القاسية. والثقة بالنصر تولد من الإيمان الداخلي للقائد نفسه. ليس ثمة ماهو أشد إحساساً من قلب الجندي. إنه يلتقط كل تردد في قلب رئيسه. ولن تستطيع أية تمظهرات (بوزات) بطولية أن تحجب ذلك. وبانفيلوف يعرف ذلك بشكل ممتاز: (وبانفيلوف يعدي بثقته العفوية الصادقة) إن القائد الجيد يستطيع أن يوحي الخوف والإحترام والحب وقد تعامل فيرنر بالشعورين الأولين وسعى بانفيلوف لاكتساب الشعورين الأخيرين.

وبينما كان لدى الضباط المساعدين لفيرنر إعداد حربي جيد فقد اجتازوا الأكاديميات العسكرية وكان قد اعتاد العمل معهم، فإن مساعدي بانفيلوف كانوا من المحاسبين والمعلمين وغيرهم. وكان عليه أن يعدهم ويعلمهم كيف يصبحون رجال دبابات أثناء القتال، في المعركة. ويجب أن يتم ذلك في مواجهة العدو المندفع سريعاً.

في هذه الفرقة المشكلة حديثاً، حيث دعي الجميع لحمل السلاح، اجتمع أناس من قطاعات مختلفة. ينبغي خلق روح قتال واحدة لكي تظهر لا الوحدة التنظيمية للقطاع فحسب بل والوحدة النفسية أيضاً. وهذا أصعب مافي الأمر. وإلى هذا يسعى بانفيلوف بصبر وإصرار لا يتزعزعان.

فيرنر يبدو متميزاً: (أن يكون قدوة في كل شيء هكذا القائد) ومهمة بانفيلوف أصعب: أن يندمج في الجماعة العسكرية وأن يؤثر. فيرنر يرفع شعاراً: (من لا يخاف الموت هو وحده الذي يحمله إلى العدو) وبانفيلوف يقول غير ذلك: (الجندي لا يقاتل ليموت بل ليحيا). وهنا نتوغل عميقاً في المسألة فبينما يضع أحد القائدين الموت والكراهية أساساً للروح الهجومي فإن القائد الثاني يطرح الإيمان بالحياة. ولئن اختار فيرنر رمزاً لقطاعه: (نمراً متحفزاً على وشك الوثوب، نمراً رهيباً لا يغلب، وقد كشر عن أنيابه، ممثلاً الرغبة التامة بالإبادة) فثمة شيء آخر لدى بانفيلوف: (أنا جندي أيها الرفيق موميش أولي. والجندي لا يريد أن يموت. إنه لا

يذهب إلى القتال ليموت بل ليحيا. ونحن بحاجة إلى رؤساء من هذه الشاكلة) أو: (لاتسرعوا إلى الموت بل تعلموا كيف تقاتلون).

المحرك الداخلي للهتلري هو التعطش إلى الدم والكراهية للإنسان وهو يتخذ أكثر الوحوش ضراوة وتعطشاً للدم شعاراً. إنه بحاجة إلى النمر. أعيروا انتباهكم إلى أنه لم يتخذ الأسد المعروف بالنبل والاعتداد شعاراً. إنه بحاجة إلى النمر. القائد الفاشيستي يتكلم دون إنقطاع على الموت. القائد السوفييتي يتكلم دون إنقطاع على الحياة. إن المظهر القديم للبطولة مرتبط بالاستعداد للموت، ولقد استبدل هنا بشيء جديد: أن يقاتل ليحيا. وبقوة هذا المنطق في إدراك البطولة ومع الإنسانية تتدفق جداول جديدة مرتبطة بتفاؤل حياتي. بانفيلوف يعرف أن الحرب ستكون طويلة قاسية، وستحمل الكثير من الموت والشقاء. ولكنه يدعو الحياة لتكون حليفاً له. وثمة أمر آخر: أن يقاتل بمهارة. وبينما يريد فيرنر من مقاتليه أن يقاتلوا ليحملوا الموت إلى العدو فإن بانفيلوف يريد من مقاتليه أن يقاتلوا ليحيوا - هم والوطن والشعب ومستقبل الإنسانية ولهذا السبب، وبينما كان فيرنر يرفع شعار: (اضرب ببساطة وعنف) كان بانفيلوف يرفع شعار: (قاتل بمرونة وذكاء) وما كان يعجب بالقادة الذين يندفعون بشدة إلى الأمام بل بأولئك الذين يفكرون ويدرسون الظروف بفطنة وانتباه ثم بعد ذلك يتخذون قرارهم. هذا الرجل يكره التسرع ولا يستطيع احتماله ولا احتمال التصنع ولا الضجيج والتفاصح.. وبانفيلوف يكرر أغلب الأحيان: (فلتفكر، ولتفكر، ولتفكر) ولقد تنبه إلى شيء في تنفيذ تكتيك العدو: النمطية. ومن أصعب الأمور اجتثاثاً نمطية النجاح.. ولهذا يجب اكتشاف أماكن الضعف في نشاط قادة الخصم الصغار. القتال هو قبل كل شيء، تفكير ومهارة والتعلم المستمر: (القتال، أساساً، الحساب طويلاً) في كل مكان، في أقواله التي لا تحصى، وفي كل تصرف من تصرفات اللواء نلتقي بهذه الفكرة.

ولم يواجه اللواء هجوم الألمان الصاعق وسرعتهم المستمرة بالبطء في التحرك ولا بالتواني وإنما بإرادة للنصر ذكية. وإنه لأمر متميز في هذا المجال ما حدث مع الجندي الذي يركض ليجلب سماور الشاي للواء. يقول بانفيلوف بهذا الصدد: (مهلاً مهلاً، لماذا تركض بالسماور) ويرد الجندي: (اركض بتعقل) ويستحسن اللواء ذلك فيقول: (بالتعقل ثلاثاً).

وهكذا هو أسلوبه في القتال، إنه لمختلف تماماً عن أسلوب فيرنر في القتال ولهذا فإن التكتيك هنا فائق المرونة والحيوية والتحرك. وهو يتمثل في تنسيق المباغتات المتتالية للعدو. وفي خداعه، في القضاء على حياته، على قواه الحية والمادية، في إنتزاع قطع الآجر من جدار مناورته المشاد برشاقة. وبمقدار ما تكون هذه القطع من الآجر أقرب إلى الأساس يكون ذلك أفضل: فالجدار سيتداعى بمزيد من السرعة. وهو يتداعى باستمرار. لقد تحول الدفاع السوفييتي إلى دفاع مرن، حي متحرك يسحق قوى الخصم. ولقد عبر بانفيلوف نفسه بجملة واحدة أفضل تعبير عن أسلوبي النشاط المختلفين: (حيث يمر الوعل يمر الجندي. وحيث يمر الجندي يمر الجيش بكامله. أما الأمر بالنسبة للألمان فمختلف: (حيث تمر الشاحنة يمر الجيش بكامله) ولقد أصبح معروفاً جيداً أن المقاتلين والقادة السوفييت قد انتصروا في القتال. لم يكن ممكناً ألا ينتصروا. أوقف الإندفاع الألماني، تحطم الإنصعاق. وبقيت الانفجارات ولكنها ماعادة تصيب مقتلاً. وهنا ينبغي أن نعود إلى الانضباط.

فيرنر يتكلم حوله دون إنقطاع.. لكننا رأينا لدى الألمان علاقات رئاسية ميكانيكية باردة، لا تدفئها المشاعر الإنسانية، وذلك لأن الانضباط فيها هو واحد بالنسبة للدبابة والإنسان.

وبانفيلوف يتكلم بلا انقطاع على الانضباط. ولكنه مضاء لدى السوفييتي بفكرة عظيمة عن الوطن والنصر. تدفئه رؤيا عن المستقبل الذي يسعى إليه المجتمع الاشتراكي. وبهذه الطريقة أفعم بالنشاط والمثل، ولم يحول الناس إلى أناس آليين يتحركون ميكانيكياً، وإنما سبكهم في مجموعة وأغناهم وألهمهم.

ثمة لحظة في رواية الكسندر بيك يطلب فيها المثقف مورين أن يذهب إلى هجوم استطلاعي مع رفاقه. إليكم ما قاله موميش أولي حول هذه الحادثة: (ليست الخدمة، ولا الانضباط بل شيء إنساني أسمى كان يحركه في تلك اللحظة. هذا أمريصعب إيضاحه، ولكنه يكشف لي روح الجندي، روح الفضيلة) وهذا ما استهدفه بانفيلوف.. إنه انضباط واع، يعبر عنه لا بالافتراضات الجافة للأنظمة وإنما بإدراك المقاتل العميق لضرورته وأكثر من ذلك: ينصهر الانضباط هنا مع حب الرفيق وحب القائد وحب اللواء وكل الوطن. ويتحول الانضباط إلى نظرية

في التأثير الإنساني وفي صميم الحياة. ويمتزج أيضاً بإرادة النصر وبالإيمان بالنصر ويتحول كل جندي في ميدان القتال إلى مبدع يضرب بوعي ولكن بمهارة وإلهام. وهذا أحد منابع البطولة.

جميع الخطط القتالية للألمان توضع على أساس الإحصائيات الأكثر دقة وبأسلوبية ونظام. ولكن إذا كان مقدار عددين يكون معروفاً دائماً فإن مقدار طبعين إنسانيين لا يكون معروفاً دائماً. وحيث يكون الناس، الإنسان الحي، لا تقول الأرقام الحقيقية دائماً. لا الكبرنتيك ولا الانضباط المشاد على الكبرنتيك بقادرين على تحويل الناس إلى أرقام وحل القضايا الإنسانية كما المسائل الحسابية. ولهذا أهميته الخاصة في الحرب حيث ثمة عنصر آخر هو (الخصم).

كان العميد فيرنر سيقتنع بهذا لو أنه عاش حتى (الحرب الشرقية) أما اللواء بانفيلوف فقد أحسه بعمق بكل كيانه. ولذا مازلنا نلتقي بهذين القائدين في الجيشين المتعاديين بعد مرور كل هذه السنوات على انتهاء الحرب العالمية.

أحدهما منتصب في دبابته القيادية، يضحك تحت رأس شيطان أحمر ويخفق فوق رأسه لواء قيادة عليه شدق نمر فاغر. أما الآخر فيمتطي حصان حراسة ضئيلاً وقد تراخى على سرج غير مريح. الأول يلقي خطباً وجيزة حامية ويتلو ببراعة حكماً منتقاة مما يستحسن أن يعرفه المعلمون والقادة. أما الآخر فيتكلم بصوت خافت ولكن بانتباه، مع مرؤوسيه ويصغي بفضول مدروس إلى كل كلمة: (بانفيلوف قادر على الإصغاء إصغاء حياً حتى لتبدو وكأنك تتكلم بكثير من الذكاء) أحدهما يأمر باستمرار، يوعز، يفرض إرادته على مرؤوسيه والآخر يدفعهم لكشف صميم كنههم أمامه: (لم ألاحظ كيف شرعت لا في تقديم تقرير بل في الحديث على ما رأيت وشعرت) (وهذا أمر عسير المنال على فيرنر). إننا نقارن، بلا إرادة منا، صوته الصارم البارد بالصوت الذي ينطق الكلمات مصغرة (تحبباً) صوت بانفيلوف. فهو لا يقول جديد بل (جُديد) (أي بتصغيرها) وغير ذلك. فيرنر لم يتردد أبداً، ونحن نتذكر أن الرجل الهرم ذا النطاقات التي تشير إلى رتبة لواء قد قرفص ليشعل المدفأة وقاس قطع الحطب بعناية ثم تردد، وضعها ثم أخرجها من جديد ثم توهجت أخيراً شعلة جميلة كبيرة. يتبدى بانفيلوف بكامله، إنساناً وقائداً من خلال هذا التصرف. فهو ليس عبداً لأفكار مسبقة ولا لطموحه

الشخصي، وإنما يقود إنطلاقاً من الظروف الملموسة. يدقق كل ما يفعله ويشبعه تفكيراً. وهذا تردد إنساني جميل. كم نكره أولئك الأبطال والشجعان المتميزين، الأصنام الفولاذية، الظامئين إلى التهليل الحماسي الذين ملأوا بصخبهم فترة ما بين الحربين العالميتين.

وفيرنر وبانفيلوف عاملان دؤوبان يكادان لا ينامان. ولكن الألماني يمضي طوال الليل في الأركان فوق خططه وأوامره وتعليماته وشعاراته. واللواء السوفييتي يمضي أكثر وقته في الموقع، بين الناس، يتتبع باستمرار نبض القتال. أحدهما نشوان بنجاحاته وسجين رضاه عن نفسه. أما الآخر فينظر بعينين متعطشتين باتجاه المقاتلين، وبحيوية شباب وفضول يصغي إلى كل كلمة إنسانية. وهكذا كانت إحدى ميزاته: لم تخمد السن الفضول المدهش لمن في مثل عمره.

أحدهما صارم، فظ، على الرغم من كثرة تودده. الآخر يفضل أن يبتسم: الإبتسام هو أكثر الأمور جداً على الجبهة. احدهما يحب السرعة لذاتها، يؤمن بالسرعة، والآخر يفضل المدروس جيداً، وكلاهما يؤكدان أن من يقاتل هو الإنسان لا الآلة. ولكن أحدهما ينظر إلى الإنسان نظرته إلى الآلة والآخر ينظر إلى الإنسان كسيد للآلة وللنصر.

أحدهما واثق من نفسه بإفراط والآخر تتضوع منه ثقة هادئة بالنصر. أحدهما ثمل بانتصارات نمطه القتالي والآخر قادر على النظر إلى الظروف بعينين ذكيتين. وهو يناضل بكل قواه ليبقي أفكاره حرة وليعلم مرؤوسيه من القادة كيف يحافظون على أفكارهم حرة ولا يطفئون نار الإبداع في قلوبهم. التواضع، والتبصر، وحرية التفكير هذا هو شعار بانفيلوف القيادي. وإلى جانب ذلك: الكمال في التدريب والحزم في القرار، واتباع الحقيقة، والإستقلالية في التفكير الخاص.

بانفيلوف قادر على تحليل كل تغيير في الوضع القتالي. وأكثر من ذلك: إنه يسعى بكامل كيانه ليندمج مع ذلك الوضع، ليشعر بأقل اهتزازة فيه. وهكذا فهو مستعد لكل مباغتة وقادر على الإبداع في ميدان المعركة. ولديه توتر داخلي حماسي يمنحه الشجاعة ليقرر وليمضي بتلك القرارات بحزم إلى نهاياتها المنطقية.

هذا الإنسان اللين ذو إرادة حديدية وهو قادر على فرض تنفيذ أوامره،

والتأكد بانتباه ودقة من التنفيذ. وهو لا يفكر بإظهار البراعة ولا بإثارة الدهشة ببريق طرائقه التكتيكية. إنه لا يفكر إلا بإنقاذ الوطن. وهو ليس بحاجة لأن يدور حول المجد متودداً، فثمة ماهو أكبر من ذلك بكثير يفعم كل قلبه. وهذا الشيء لا ينال بالتعلم. إنه أبعد منالاً، وأكثر عمقاً وأقوى من كل علم. لقد تحول الفلاحون البسطاء بفضله إلى أنصار (فدائيين) وأصبحوا قادة أذكياء مؤهلين لإحراز النصر على أكبر الأعداء المدرسيين. ولهذا السبب وبينما كان فيرنر يعمل على تحويل رجاله إلى نمور كان بانفيلوف يسعى إلى تحويلهم إلى سيوف، ذوي طباع شديدة التميز، أشداء مرنين، حادين ونبلاء.

وبتفحص طباع هذين القائدين المختلفين من قادة الحرب العالمية الثانية نلاحظ ماهو أعمق: العميد فيرنر في كينونته فردي ولكن من دون صباغ الماضي، إنه فردي حديث، مزنوق ببزة المنهجية العلمية وله متطلبات فوهرر. وهو يخدم نفسه بالحرب أول ما يخدم، يخدم طموحه، يحقق رغبته في التصرف والقيادة ليتجسد في الانتصارات ومن خلالها. وهو نسخة فاخرة من الإنسان النمر، من الشيطان الأحمر الذي يستطيع أن يدفئ برود الأسلوبية الألمانية بطموح الهتلري، ولكنه لا يستطيع نكران ذاته من أجل القضية ولا يستطيع أن ينسى نفسه في سبيل قضيته.

الأمر يختلف لدى بانفيلوف. وهنا الخلاف الأعمق بينهما من وجهة نظر علم الطباع: اللواء السوفييتي ينسى نفسه في سبيل القضية، وهو يندمج مع المهمة ويذوب فيها وفي الظروف ومع المقاتلين. شخصيته شخصية جماعية: إنها المجموعة، الفرقة، الشعب.. احدهما يسعى لكي يصبح فارساً حديثاً، لكن من دون الطلعة الحزينة، وإنما بهيئة نمر متعطش للدماء. الآخر إنسان شعبي بكل قوة الشعب وإغفال توقيعه. وبينما يرغب أحدهما في أن يعمل بمهارة في ميدان القتال يسعى الآخر لحماية الوطن.

أحدهما يسعى إلى الظهور باستمرار. الآخر مشغول بعمق بواجبه تجاه الشعب. وهذا يملأه بالقوى الداخلية والجمال الخلقي. وهو بعيد عن الزهو بالذات الذي يوجد لدى الكثيرين من القادة الطامحين. إنه يندمج في القضية مبدعاً وينفصل عن اعتبارات (الأنا) الشخصانية الفردية. وندرك مرة أخرى أن البطولة ليست نكراناً للذات وحسب بل هي أيضاً إنسانية وإيمان بالإنسان وبمستقبله.

نحن نعرف صور الجنرالات البرجوازيين المشهورين في الحرب العالمية الأولى، من طراز جوفر أوهيندبرج - الكبار، الجماهيريين، الغضاب - الذين يتكلمون قليلاً ولكنهم يستطيعون حفز الطاقة الأولية.. ولقد عرفنا الجنرالات الفاشيين في الحرب العالمية الثانية: الباردين، الأسلوبيين، الشكاك، القساة، المتخفين وراء نمر إحدى الأيديولوجيات المتعطشة للدماء أو وراء درع استراتيجية حسابية باردة.

ولكن اللواء السوفييتي الضئيل الجاف ذا العينين الباسمتين ينتصب مثل قنة على طريق فولكولام، وهو بطاقته الداخلية، بإيمانه بالشعب وقوته الروحية أشبه بالهرم كوتوزوف عند بوردينو.. لقد اجتاز الألمان بسهولة الخطوط الدفاعية الحديثة من طراز ماجينو ولكنهم لم يستطيعوا احتياز الإنسان الشعبي بانفيلوف.

إن الشعب يقدم قادة من هذا النوع، يشعون من أعماقه المكنونة ليتجسد فيهم ومن خلالهم في أيام الاختبارات القاسية.

أبطال وطباع

ايفريم كارنفيلوف أحد أبرز دارسي الأدب العالمي المعاصرين، وقد يكون أنصعهم أسلوباً وأنضرهم عبارة. كتب أكثر من (٦٠٠) بحث ودراسة، وصدر له أربعون كتاباً بوأته مكانة رفيعة في بلاده وفي البلدان التي تُرجمت كتبه إلى لغاتها.

كتابه «أبطال وطباع» بين أعماله الأجمل والأهم. عالج فيه أعقد مسائل الثقافة وأسهم إسهاماً جاداً في الإجابة عن: أسئلة مسائل الثقافة وأسئلة العصر عبر لوحات تكمل إحداها الأخرى فتزداد اللوحات عمقاً وتزداد الرؤية رحابة، حتى ليخيل لمن يقرأ الكتاب أن الكاتب قد بسط كنوز الثقافة أمامه وراح ينتقي أغلى جواهرها ويحللها ويقارن بعضها ببعض بكثير من الذكاء والدراية.



دار الحصـــاد
سورية - دمشق
ص.ب: ٤٤٩٠-هـ/فا: ٢١٢٦٣٢٦